

El muro de las representaciones : cine, literatura y artes visuales en América latina, el Caribe y España, vol. II, colección de artículos, HDR, junio de 2021

Laurence H Mullaly

▶ **To cite this version:**

Laurence H Mullaly. El muro de las representaciones : cine, literatura y artes visuales en América latina, el Caribe y España, vol. II, colección de artículos, HDR, junio de 2021. Humanities and Social Sciences. Université Toulouse - Jean Jaurès, 2021. ⟨tel-04091576⟩

HAL Id: tel-04091576

https://hal.science/tel-04091576v1

Submitted on 8 May 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Université Toulouse Jean Jaurès

Dossier présenté pour l'Habilitation à Diriger des Recherches

Volume 3 Recueil de publications (2000-2020)

LE MUR DES REPRÉSENTATIONS :

CINÉMA, LITTÉRATURE ET ARTS VISUELS EN AMÉRIQUE LATINE, CARAÏBES ET ESPAGNE

(II)

Laurence H. MULLALY
Maîtresse de Conférences UFR Langues, Littératures et Civilisations
Université Bordeaux Montaigne
AMERIBER

Garante : Michèle SORIANO
Professeure des Universités Département d'Études hispaniques et hispano-américaines
Université Toulouse Jean Jaurès
CEIIBA

Dossier soutenu le jeudi 24 juin 2021

Sommaire

1. « Circe : le corps de la femme fatale selon Julio Cortázar et Manuel Antin », *Les espaces du corps II*, Arts visuels, Seminaria 2, sous la direction de E. Ramos-Izquierdo, Mexico/Paris, Coédition Rilma 2 et ADEHL, 2007, p. 23-40. ..... p. 5

2. « Silvina Ocampo y Lucrecia Martel : dependencias y promesas » (2016), XL Congreso del IILI (Instituto internacional de literatura iberoamericana), *La literatura iberoamericana entre dos orillas*, (artículo 28, 12p.), Colegio de México, 2016, CD. ..... p. 25

3. « La autoría del cuerpo en el cine de Lucrecia Martel », Cuerpo y autori(ali)dad en la literatura, el arte y el texto cinematográfico, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales,* Universidad Simon Bolivar, Caracas, Venezuela, n°42, vol. 21, enero-julio 2013, p. 159-171..... p. 39

4. « Discours filmique et contrainte idéologique : la révolution cubaine "à la manière de" Sara Gómez », *Discours et contrainte*, *Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2007. http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/mulally.pdf ..... p. 53

5. Laurence H. Mullaly, « Rastros de la esclavitud en la sociedad revolucionaria cubana : la isla según Sara Gómez », *Études caribéennes* [on line], n°4, 2019. URL: https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.17617 ..... p. 61

6. « Los estudios de género y el cine de Icíar Bollaín : nuevos recursos para nuevas realidades », Image et Education, Lyon, *Les Cahiers du Grimh*, n°7, 2011, p. 55-64..... p. 73

7. « Estrategias del recuerdo: la violencia política en el Nuevo Cine Argentino », *Las armas y las letras. La violencia política en la cultura rioplatense desde los años 60 hasta nuestros días*, C. González, D. Scavino, A. Ventura (eds.), Pessac, PUB, Collection de la Maison des Pays Ibériques, 2010, p. 121-136. ..... p. 85

8. « Adrián Israel Caetano, la (est)ética del margen », Marge(s), Christine Marguet et Marie Salgues (coord.), Université Paris 8, *Revue Pandora*, (revue pluridisciplinaire du Département d'études hispaniques et hispano-américaines de l'Université de Paris 8) n°9, 2009, p. 149-162. ..... p. 109

9) « Cinéma et mémoire de la violence politique en Argentine : du devoir à la dissidence », *Constructions comparées de la mémoire, Littérature et cinéma post-traumatiques des années 1980 à nos jours*, Bleton I., Godeau F., Dumontet, Coelho Ferreira Da M. (dir.), Lyon, Hermann, 2018, p. 269-286..... p. 129

10. « Expansión de la militancia argentina de los años 60-70 en el siglo XXI : las hacedoras de memoria », C. González Scavino et A. Sarría Buil (eds.), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y los setenta desde el siglo XXI*, Madrid-Buenos Aires, Postmetropolis-Prohistoria ediciones, 2016, p. 295-316. ..... p. 153

11. « La batalla por la memoria de Patricio Guzmán », *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, A. Florenchie, D. Breton (eds), Orbis Tertius, Bruxelles, 2015, p. 225-250..... p. 181

12. « El cine militante de Carmen Castillo : "poner el cuerpo" contra el olvido desde la subjetividad », Economie del corpo femminile dal XVI al XXI secolo in America Latina, Europa e Giappone, Rivista Criando (La rivista del Centro di Ricerca Interuniversitario sulle

Americhe Romanze) [online], n°3, 2018, p. 163-173. DOI: https://doi.org/10.13130/2611-6537/11039 ..... p. 213

13. « La subalternité dans le cinéma chilien de l'après-concertation : questionnements théorique et pratique », *labrys*, études féministes/estudos feministas, [on line] janvier-juin/janeiro-junho 2014. www.labrys.net.br/labrys25/cinema/laurence.htm .....p. 225

14. « La figuration de soi dans le cinéma de María Luisa Bemberg », *Femmes, écritures et enfermements en Amérique Latine*, C. González, C. Lepage, L. Mullaly, et A. Ventura (eds), Bordeaux, PUB, Collection de la Maison des Pays Ibériques, 2012, p. 227-242.....p. 243

15. « Autoridades invisibles y autorizaciones visibles en la película argentina Rompecabezas de Natalia Smirnoff », *Culture and History Digital Journal* [on line] CSIC, June 2013, 2 (1). Doi: http://dx.org/10.3989/chdj.2013.019. ..... p. 261

16. « Las tretas del débil » Josefina Ludmer, *Féminismes latino-américains en traduction Territoires disloqués*, M. Soriano (dir.), Créations au féminin, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 49-60. .....p. 269

Précisions :

Ce recueil comporte une sélection de travaux publiés qui correspond à la structure du volume consacré à la synthèse de mon activité. Cela explique mon choix de conserver le même titre pour le recueil et le même ordre de présentation non chronologique. J'ai également veillé à l'équilibre entre les publications en français et en espagnol.

La (re)mise en forme des trois volumes doit beaucoup aux conseils de Fabrice Quero et à l'aide de Sylvain Machefert.

1. « Circe : le corps de la femme fatale selon Julio Cortázar et Manuel Antin », *Les espaces du corps II*, Arts visuels, Seminaria 2, sous la direction de E. Ramos-Izquierdo, Mexico/Paris, Coédition Rilma 2 et ADEHL, 2007, p. 23-40.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 1 : Chantiers /II. Littérature et cinéma : du cœur à l'ouvrage / A. Entrer dans la recherche avec une méthodologie ouverte / 2. Valorisation du doctorat

« Circe » : le corps de la femme fatale selon Julio Cortázar et Manuel Antin[1]

Laurence MULLALY
Université de Bordeaux III

Manuel Antin est le premier cinéaste à avoir relevé le défi que constituait l'adaptation cinématographique des textes de Julio Cortázar. Après un premier essai en 1961 – la nouvelle « Cartas de mamá » renommée au cinéma *La Cifra Impar*[2] –, il se lance en 1963 dans la recréation filmique de « Circe »[3], en collaboration avec l'écrivain [fig. 1].

L'étude du passage de l'écrit à l'écran révèle les intentions de chaque artiste, les compromis et les écarts entre deux modalités de lecture et d'écriture mais aussi et surtout l'apport du nouveau medium adopté pour recréer le mythe de la femme fatale à l'écran. Pour apprécier les processus de transfert d'un medium à l'autre, nous remonterons tout d'abord le fil de l'écriture cortazarienne, nourrie d'une lecture intertextuelle complexe qui fait apparaître la protagoniste féminine, Délia, comme une Circé moderne, dont le corps est l'objet de convoitise autant que de rejet. Puis nous nous intéresserons aux modalités de transposition filmique à l'œuvre dans sa représentation.

---

1 L'adaptation de la nouvelle de Cortázar « Circe », ainsi que celle de trois autres nouvelles du même auteur par le cinéaste argentin Manuel Antin, fut l'objet de ma thèse de doctorat intitulée *Julio Cortázar et Manuel Antin : littérature et cinéma argentins des années 60, la problématique de l'adaptation*, soutenue en 2005 à l'Université de Paris IV, Sorbonne.

2 *Le Chiffre Impair*, adaptation de la nouvelle « Lettres de maman ». La première édition en espagnol de la nouvelle in *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.

3 *Circe* (1964). Réalisateur : Manuel Antin. Scénario : Manuel Antin, Héctor Grossi et Julio Cortázar. Durée : 80 minutes. Sortie en salle : 30 avril 1964. La nouvelle – d'une dizaine de pages selon les éditions – fait partie du premier recueil publié, *Bestiario*, (Buenos Aires, Sudamericana, 1951). Nos éditions de référence sont Julio CORTÁZAR, « Circé » in *Los relatos 1, Ritos*, Madrid, Alianza Editorial, 1991, p. 60-74; et « Circé » in *Les armes secrètes*, trad. par Laure GUILLE-BATAILLON, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1982 [1963], p. 37-61.

1. Il était une femme...

« Circe » appartient à cette modalité de nouvelles qui confrontent la médiocrité et le prosaïsme de la vie sociale de la petite bourgeoisie portègne[4] aux origines archaïques, mythiques, de la violence des passions, des perversions et des pulsions de mort, refoulées à grand peine par l'urbanité de façade de la comédie humaine.

La nouvelle de Cortázar conte l'histoire de Mario, amoureux d'une jeune femme troublante, Délia Mañara, dont les deux prétendants précédents ont disparu dans des conditions suspectes pour le voisinage. Le jeune homme est décidé à la libérer des rumeurs qui l'entourent et à la faire sortir de la maison de ses parents où elle vit recluse avec, comme unique passe-temps, la musique et la confection d'étranges confiseries.

Le titre et l'épigraphe :

Même si Cortázar prétend n'avoir relu l'*Odyssée* qu'à l'occasion de son adaptation, et n'en avoir conservé qu'un très vague souvenir, le titre donné à la nouvelle en conditionne la lecture, qui rappelle à notre mémoire un personnage de la fiction homérique.

Circé, fille d'Hélios (le Soleil) et de Perséis ou d'Hécate, et sœur de Pasiphaé[5], est une déesse aux beaux cheveux, chantant d'une belle voix en tissant sa toile. Autour de sa demeure errent des loups et des lions, en fait des hommes qu'elle a transformés avec des breuvages maléfiques. La magicienne accueille les compagnons d'Ulysse échoués dans son île et, au cours d'un repas, les métamorphose en pourceaux. Grâce à un antidote donné par Hermès, qui lui explique comment sauver ses compagnons en acceptant de partager la couche de la déesse, Ulysse parvient à neutraliser les philtres de Circé et la contraint à redonner à ses compagnons leur forme humaine. Finalement il reste une année auprès d'elle mais, avant de quitter l'île, elle exige qu'il descende dans l'obscure demeure d'Hadès, le dieu des Enfers, et de Perséphone, afin de consulter l'ombre de Tirésias, le devin aveugle.

---

[4] Le mot « porteño » (portègne) désigne les personnes originaires de la capitale Buenos Aires et, par extension, tout ce qui les concerne.

[5] Pierre GRIMAL, *Dictionnaire de mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1958. La parenté avec Hécate, qui préside, dans une tradition plus moderne, à la magie et aux enchantements et qui est liée au royaume des ombres, s'accorde parfaitement avec l'intertextualité ouverte par le titre.

Dans sa nouvelle, Cortázar ne se limite donc pas à la seule magicienne et à ses maléfices. Il prend en compte l'intégralité de l'épisode homérique car, par sa filiation et sa proximité avec le monde des morts, Circé ouvre l'imaginaire du lecteur au champ des métamorphoses monstrueuses, à la présence de la mort à portée de vie et à la femme comme incarnation du mal. Sous le signe de Circé, Délia représente Eros et Thanatos en une seule figure, éternelle et féminine.

L'exergue, autre ouverture paratextuelle, confirme et affirme, pour le lecteur, cette rencontre entre Eros et Thanatos :

> And one kiss I had of her mouth, as I took the apple from her hand. But while I bit it, my brain whirled and my foot stumbled ; and I felt my crashing fall through the tangled boughs beneath her feet, and saw the dead white faces that welcomed me in the pit.
>
> *The Orchard-Pit*[6]

Éclairant la nouvelle d'une lumière sombre, sensuelle et dramatique, l'exergue préfigure la proximité des vivants et des morts dans un texte où le protagoniste sera perpétuellement associé aux deux prétendants défunts de la Circé infernale. Mais avant tout, l'épigraphe de Dante Gabriel Rossetti[7] conditionne la représentation du personnage féminin. Avant même d'apparaître dans la diégèse, la Circé-Délia à laquelle renvoie l'exergue est une image, la représentation d'une jeune femme surnaturelle, mystérieusement angoissante, exerçant une fascination morbide. Dante Rossetti a conjugué poésie et peinture pour susciter sa vision de femmes sensuelles et langoureuses. Ses Perséphone sont les soeurs des Salomé et autres beautés troubles et troublantes de Gustave Moreau. Comme lui, il redécouvre les mythes en plaçant

---

[6] Je propose une traduction proche du texte : « Et je reçus un seul baiser de ses lèvres en prenant la pomme dans sa main. Mais, alors que je croquais dedans, ma tête se mit à tourner et je vacillai ; et je chutai lourdement à travers les branches emmêlées sous ses pieds et je vis les visages blancs des morts qui m'accueillaient dans la fosse. »

[7] Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Artiste peintre et poète, il évoque la fatalité de la passion amoureuse, notamment à travers une série de portraits féminins chargés de détails symboliques. Ses thèmes de prédilection sont le produit d'une mythologie personnelle inspirée de Dante, Shakespeare et Browning. Le raffinement pervers et les subtilités psychologiques de ses toiles, qui contrastent avec sa période Préraphaélite, préfigure le malaise de l'art symboliste.

la femme, toujours à l'origine du Mal, au coeur du tableau, dont elle détrône le Mâle.

Dominatrices ou bourreaux d'hommes, ces *fleurs du mal* qui hantent la création symboliste, de Baudelaire ou Barbey d'Aurevilly à Villiers de l'Isle-Adam (*Contes cruels* et *Axël*), et Mallarmé (*Les tombeaux*), forment un chœur qui accompagne la métamorphose de la femme cortazarienne en ménade[8].

On constate ainsi que le fantastique de Cortázar ne se fonde pas sur la rupture avec les modèles antérieurs mais sur une osmose moderniste mêlant les influences et le goût de l'auteur pour l'antiquité, le symbolisme, et la littérature fantastique dite « traditionnelle », goût qui oriente les tactiques narratives du conteur.

Le fait d'avoir recours au mythe induit également pour l'auteur une mise à distance, un refus du psychologique au profit d'une réflexion approfondie, par une très personnelle intégration du débat psychanalytique, sur l'appréhension du réel par les sens et l'écriture. C'est ce double mouvement qui sert d'axe au dévoilement du texte.

Circé selon Cortázar

Le récit est placé sous le signe d'une mémoire incertaine :

> *Yo me acuerdo mal de Delia*, pero era muy fina y rubia, demasiado lenta en sus gestos (*yo tenía doce años, el tiempo y las cosas son lentas entonces*) y usaba vestidos claros con faldas de vuelo libre. (61)[9]

La stratégie narrative consiste à lier narrateur, protagoniste et lecteur pour inventer, reconstruire l'histoire, en créant une continuité entre les fragments, établissant une complicité qui puisse donner lieu à une autre configuration : « Sin darse cuenta

[8] Raúl SILVA-CÁCERES associe d'ailleurs Circé aux Ménades dans un chapitre intitulé « La transformation du bestiaire fantastique en animalité mythifiée », in *L'arbre aux figures, Etudes des motifs fantastiques dans l'oeuvre de Cortázar*, Paris, L'Harmattan, p. 59-79.

[9] C'est moi qui souligne. « Je me souviens mal de Délia mais elle était fine et blonde, avec des gestes trop lents (j'avais douze ans, à cet âge le temps et les choses coulent au ralenti) et elle portait des robes claires à grande jupe ». (p. 37)

Mario juntaba pedazos de episodios, se descubría urdiendo explicaciones paralelas al ataque de los vecinos ». (63)[10]

De plus, ce n'est pas le passé, mais des passés qui structurent la narration : le récit du passé de Mario, présent de la narration, s'entrecroise avec celui des deux précédents prétendants de Délia : Rolo Médicis, fragile du cœur, décédé des suites d'une chute consécutive à une syncope, et Hector qui se suicide, en laissant une note énigmatique : « Pero Héctor se tiró en Puerto Nuevo, un domingo de madrugada. que entonces cuando Mario oyó los primeros chismes ». (62)[11]

La rumeur contre laquelle il s'insurge a éveillé la curiosité puis le désir de Mario, ce jeune portègne « sans qualité », qui va se construire par étapes, dans le temps de sa fascination puis de sa répulsion envers Délia, dont le mystère lui ouvre de nouveaux horizons.

A ce titre, les images monstrueuses qui ponctuent la nouvelle semblent symptomatiques de la contagion exercée par le personnage de Délia, qui séduit et domine Mario, lui imposant des épreuves dictées par sa perversion. Mario croit découvrir Délia alors que c'est lui qui est observé et conduit vers une révélation fatale qui a déjà coûté la vie à Rolo et Hector.

Lorsque celle-ci manipule une confiserie offerte par Mario, celui-ci voit :

> El bombón como *una menuda laucha* entre los dedos de Delia, una cosa diminuta pero viva que la aguja laceraba. Mario *sintió* un raro malestar, *una dulzura de abominable repugnancia.* (65)[12]

Cette phobie d'un monde animal repoussant, manipulé par les doigts de Délia, se projette sur tout le corps monstrueusement métamorphosé de la femme aimée. Ainsi, lorsqu'un peu plus tard dans le récit, les lumières du salon s'allument soudain, à la surprise

[10] « Sans même s'en rendre compte, Mario assemblait des morceaux de l'histoire, il se surprenait en train de chercher de bonnes raisons pour répondre aux attaques des voisins ». (42)

[11] « Hector s'était jeté à l'eau dans le Port Neuf, un dimanche à l'aube. C'est de ce moment-là que dataient les premiers racontars ». (39)

[12] « Le bonbon était comme une minuscule souris entre les doigts de Délia, une toute petite chose que l'aiguille lacérait. Mario en ressentit un malaise étrange, une douce et atroce répugnance ». (44)

du couple réfugié dans la pénombre, Délia a une réaction épileptique :

> Alguien encendió la luz y Delia se apartó enojada del piano, a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga enceguecida del ciempiés, una loca carrera por las paredes. (67)[13]

Interprétant de manière erronée le trouble de Délia comme un travail de deuil, Mario veut sauver celle qui le conduit à sa perte. Il se berce de l'illusion qu'il pourra échapper au sort des prétendants précédents et rompre la malédiction qui semble accompagner l'attraction exercée par Délia. Le jeune soupirant aspire à prolonger « este amor tranquilo hasta que ella no viese más una tercera muerte andando a su lado, otro novio, el que sigue para morir ». (68)[14]

Les perpétuelles récurrences de Rolo et Hector soulignent le processus obsessionnel dans lequel Mario s'engage. Il perd son individualité en se fondant parmi les prétendants morts et, en s'inscrivant dans leurs traces, renouvelle la cérémonie du sacrifice, situation paradoxale et révélatrice de l'impossibilité du sujet à être.

La piste psychanalytique

En l'inscrivant dans la circularité du temps névrotique, lui-même résurgence de temps mythiques et immémoriaux, Cortázar inscrit le personnage de Délia dans une double perspective temporelle qui échappe au vécu quotidien du quartier.

L'agitation épileptique de Délia n'est pas comprise par le jeune homme, qui n'a pas l'expérience nécessaire pour interpréter ces symptômes :

> midió Mario esa noche *la fragilidad* de la paz de Delia... De Delia quedaban las manías delicadas, las manipulaciones de esencias y animales, su contacto con cosas simples y oscuras, la cercanía de las mariosas y los gatos, *el aura* de su respiración a medias en la muerte. (67-68)[15]

---

[13] « Quelqu'un alluma les lampes et Délia s'écarta du piano d'un air fâché. Mario eut un instant l'impression que son geste devant la lumière avait quelque chose de la fuite aveugle du mille-pattes, une course folle le long des murs ». (48)

[14] « la prolongation de cet amour tranquille jusqu'à ce qu'il ne soit plus un troisième mort cheminant à ses côtés, le fiancé dont c'est le tour de mourir ». (49)

[15] « Mario n'en fut pas surpris, il mesura ce soir-là ce qu'il avait toujours pressenti, la fragilité de la paix de Délia, le poids persistant sur ses épaules de cette double mort ». (49)

Nous soulignons *aura*, dont le sens psychiatrique – aura hystérique – est confirmé par la métaphore funèbre de l'étouffement. En effet, très vite dans la nouvelle, la confection des bouchées prend un tour névrotique (« Ahora los bombones la absorbían », 68)[16], et la demande en mariage accélère chez Délia le processus de rejet de son troisième prétendant et la pulsion de mort. Dans l'horreur des dernières pages de la nouvelle, la scène finale, sadisme et masochisme mêlés, une des manifestations majeures de la crise hystérique, deviendra en toute logique psychiatrique ou psychanalytique :

> Delia a su lado, esperando el veredicto, *anhelosa la respiración* como si todo dependiera de eso, sin hablar pero con los ojos crecidos – o era la sombra de la sala –, oscilando apenas el cuerpo *al jadear*, porque ahora era *casi un jadeo* cuando Mario acercó el bombón a la boca, iba a morder, bajaba la mano y Delia *gemía* como si en medio de *un placer infinito* se sintiera frustrada. (73-74)[17]

Et la sensation d'étouffement s'accentue dans l'extraordinaire description du *climax* de la crise :

> Cuando le tiró los pedazos a la cara, Delia se tapó los ojos y empezó a sollozar, *jadeando en un hipo que la ahogaba*, cada vez más agudo el llanto como la noche de Rolo, entonces los dedos de Mario se cerraron en su garganta como para protegerla de ese horror que le subía del pecho, *un borborigmo de lloro y quejido, con risas quebradas por retorcimientos* [...] (74)[18]

Cette description *quasi* clinique d'un état a impressionné Antin au point de lui fournir le début et la fin de son film. Le cinéaste ne s'arrêtera pas là, qui proposera une interprétation de l'étouffement hystérique dont Cortázar se garde bien. En effet, pour l'écrivain,

---

[16] « Les bonbons à présent l'absorbaient ». (50)

[17] « Délia à ses côtés, attendait son jugement, un peu haletante, comme si son bonheur en dépendait, sans rien dire mais le pressant du geste avec des yeux agrandis – ou bien était-ce l'ombre de la pièce –, son corps oscillant légèrement, car elle haletait ; elle haleta plus fort encore quand Mario porta le bonbon à sa bouche et fit le geste d'y mordre, mais il laissa retomber sa main et Délia gémit comme si on l'avait frustrée à l'instant d'un plaisir infini ». (59)

[18] « Il lui jeta les morceaux à la figure et elle se couvrit le visage de ses mains en sanglotant. Des sanglots rapides avec un hoquet qui l'étouffait et des cris de plus en plus aigus, comme le soir de la mort de Rolo ; alors les doigts de Mario se refermèrent autour du cou comme pour la protéger contre cette horreur qui montait en elle, ces remous de pleurs et de gémissements, ces rires brisés par des soubresauts ». (59)

expliciter réduirait l'horreur sacrée de cette scène qui semble par ailleurs inspirée des tragédies antiques, quand souffrent ou meurent les héroïnes monstrueuses. Or, il a pour règle de conduite narrative de ne jamais trancher mais au contraire de susciter chez son lecteur le doute, le malaise, un sentiment d'« inquiétante étrangeté » qui lui ouvrira les portes d'un mode de perception autre.

Monstruosité et sexualité : la femme Minotaure

Le grand lecteur que fut Cortázar s'inscrit dans une tradition intertextuelle qui lui permet d'évacuer la description de sa protagoniste féminine. L'exergue, le titre et l'éternel palimpseste culturel se chargent d'évocations, d'allusions et de clins d'oeil qu'un lecteur averti saisit comme autant d'invitations à retrouver les avatars de la déesse et de sa riche descendance.

Sous les dehors d'une jeune portègne, Délia rejoint les temps homériques et y entraîne Mario, Rolo et Hector et d'autres personnages. La perspective de la lecture est dédoublée par l'association d'un personnage contemporain à la déesse de l'antiquité dont la lignée ne s'est jamais éteinte. L'étrange relation que Délia entretient avec les animaux, papillons, lapins, chiens et chats, achève de l'éloigner des gens « normaux » et renvoie aux pouvoirs et à la cruauté de Circé.

Depuis sa plus tendre enfance, Délia éprouve un plaisir, inquiétant pour les autres, à jouer avec des insectes. Kafka avait ouvert la voie de la métamorphose immonde, Cortázar l'emprunte de façon plus détournée mais tout aussi symbolique pour mettre en scène la peur comme expérience fondatrice.

Le lien intertextuel entre la déesse et sa réincarnation contemporaine argentine se noue autour de la rituelle alchimie des substances qu'elles préparent toutes deux pour avilir et anéantir leurs victimes. Les philtres préparés par la magicienne métamorphosent les hommes abordant sur l'île d'Aea, d'où on entend les chants mélodieux. Dans la nouvelle, le piano et surtout les confiseries participent d'un rituel érotique aboutissant au supplice des victimes qui consomment les chocolats. La ritualisation dont leur préparation est l'objet confirme la validité d'une lecture symbolique et psychanalytique du personnage de Délia qui transcende le mythe.

L'épisode de l'*Odyssée* ne peut se comprendre que par le pacte érotique que concluent Ulysse et Circé. La déesse une fois vaincue par le héros l'enjoint de partager sa couche, ce que refuse Délia, l'horreur de ses philtres étant à l'image de la répulsion qu'elle éprouve pour le sexe. Les confiseries matérialisent donc et représentent, de façon symbolique, sa sexualité frustrée. Ce que rappelle Silva-Cáceres,

> La forte ambiguïté, les connotations psychanalytiques d'une sexualité imparfaite, le mystère du fonctionnement fantastique de la référence mythologique donnent une grande profondeur à la vision de l'érotisme dans « Les Ménades » et « Circé » [19].

Dès lors, le personnage de Mario parait programmé par l'intertextualité caractéristique de la nouvelle. Pâle Ulysse face aux enchantements de la puissante et maléfique Délia, il se prête à son jeu macabre, mais, contrairement à l'*Odyssée*, qui place son héros masculin au cœur du périple, l'essence de la nouvelle, c'est Délia. Ce n'est que très tardivement que le jeune homme comprend « el deseo que poblaba su voz »[20], et que, accédant au savoir, il peut agir. Contre toute attente, le romantique jeune homme se transforme alors en bourreau pour l'éternité de Délia et des Mañara, condamnés au huis clos.

Dans le processus de révélation de la monstruosité de Délia-Circé, ce qui importe à Cortázar, ce n'est pas tant la révélation de l'horrible perversité d'une psychotique mais bien ce qui la conduit à ce

> labyrinthe de sa malédiction, où, comme le Minotaure, elle est enclose. Et dont Mario ne la sauve pas en la tuant, la laissant à sa frustration éternelle, à la nécessité de recommencer de séduire par le moyen de l'horreur innommable qui l'habite[21].

La démarche de Cortázar consiste avant tout à restituer la transcendance tragique d'une mortelle condamnée au mal et à la solitude. Il conclut sa nouvelle sur une scène cathartique où la pitié envers l'incarnation du mal, qui appelle à son propre meurtre, s'achève sur la cruauté suprême : la condamnation à vivre.

---

[19] R. SILVA-CACERES, *op. cit.,* p. 63.

[20] « le désir qui habitait sa voix ». (p. 59)

[21] Roger BOZZETTO, *Le fantastique dans tous ses états*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2001*,* p. 8.

2. Et Antin créa Délia

L'analyse du traitement de l'intertextualité mythique qui sous-tend la nouvelle confirme la prééminence de la protagoniste féminine, que Cortázar rappellera à Antin dix ans plus tard, lors de l'élaboration du scénario auquel il contribua :

> Vamos a ver : esta película (o mi cuento), ¿son Mario, o son Delia ? Yo creo que son Delia, y que Mario no es más que el cobayo que ilustra trágicamente un cierto caso de perversidad sexual[22].

Présence de Graciela, l'incarnation de Délia

Antin est confronté à de nombreux défis lorsqu'il s'attaque à la réalisation de « Circe ». Il va faire des choix, parfois âprement discutés par l'écrivain, mais qui ont le mérite de le faire advenir en tant qu'auteur. Antin ne sacrifiera en effet jamais sa propre lecture et son interprétation de la nouvelle. Plusieurs éléments sont révélateurs de sa perception et du travail de médiation opéré lors du passage du littéraire au filmique.

L'axe principal de sa recherche filmique consiste à établir la coexistence entre la mise en scène du monde petit bourgeois et de l'autre monde, celui, à peine décalé et pourtant incommunicable, de Délia-Circé et des morts omniprésents qui l'entourent. Pour ce faire, Antin fait appel à une actrice dont le corps et le jeu correspondent, en la matérialisant, à l'image de la femme dans l'oeuvre de Cortázar :

> comme irrationalité féminine moderne, éloignée aussi bien de l'activité artistique ou professionnelle que du discours de revendication féminine développé à partir des années 60 en Amérique Latine. Ses femmes, si elles ressentent une frustration et un désir de vengeance sur les hommes, ne possèdent pas la capacité de modifier leur propre destinée[23].

Graciela Borges, égérie de la Nouvelle Vague argentine des années 60 [fig. 2], est la brune incarnation à l'écran de la jeune femme blonde, effacée mais fatale, évoquée par le narrateur de la nouvelle de Cortázar et qui aurait pu être, dans un autre contexte,

---

[22] María Lyda CANOSO, *« Cartas de cine de Julio Cortázar a Manuel Antin, 1961-1969,* Buenos Aires, 1995, p. 94. Bon, le film (ou ma nouvelle), c'est Mario ou Délia ? Je pense qu'il s'agit de « Délia et que Mario n'est que le cobaye qui illustre tragiquement un cas de perversité sexuelle ». (Je traduis.)

[23] R. SILVA-CACERES, *op. cit.,* p. 185.

la blonde glaciale et pécheresse, dangereuse et attirante, mise en scène dans les films d'Hitchcock.

L'ambivalence de Délia s'exprime ainsi par la parole, les déplacements et surtout le visage de l'actrice Graciela Borges.

> Ce que laisse voir et cache en même temps le visage, c'est ce qu'il y a sous lui, l'invisible qu'il rend visible. Le visage provoque la vision, il est vision. [...] Il y a, dit Balász, une polyphonie du visage, parce que celui-ci exprime des « accords » de sentiments, au sens musical du mot. De même qu'une musique polyphonique poursuit plusieurs discours, plusieurs lignes concurremment, le visage de cinéma peut dire plusieurs choses à la fois parce que, jouant dans l'espace et dans le temps, il n'est pas condamné à la linéarité d'une écriture[24].

Le choix de filmer en gros plan ou en cherchant à produire un effet de gros plan « se localise souvent sur un visage, isolé et souligné par un jeu de lumière, une position remarquable dans le décor »[25] :

> L'effet gros plan est contradictoire : il épingle, sur les visages, le compliqué, le maléfique, pour mieux rêver du simple, de l'idyllique, du bon sauvage. [...] Peut-être l'essentiel de l'effet gros plan est-il le plus indéfinissable, ce qui tient à la production d'un charme[26].

Les longs gros plans, le plus souvent muets, du personnage féminin expriment ce charme indéfinissable et offre une vision qui n'est ni manichéenne ni tranchée mais flottante et subjective, en harmonie avec l'atmosphère de la nouvelle.

À ce premier effet s'ajoute le choix d'un cadrage serré des autres personnages. Dans l'ensemble, les protagonistes restent confinés à l'intérieur des étroites limites du cadre :

> Así, los personajes quedan confinados dentro de los rígidos límites del cuadro y, como el espacio *off* carece de espesor, la amenaza que acecha desde allí es interiorizada por los personajes. Esa desconexión con el entorno desliga a la imagen del presente y le otorga un aura misteriosa

---

[24] Jacques AUMONT, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, collection essais, 1992, p. 81

[25] *Ibid.,* p. 93, « mais il peut aussi provenir d'un autre objet, d'un fragment de décor, pourvu que celui-ci rayonne, qu'il en émane un charme – pourvu qu'il se comporte comme un visage, qu'il ait une physionomie. »

[26] *Ibid.,* p. 94.

> que deriva hacia pliegues del pasado escondidos en ella. Como si, al no poder desarrollarse en extensión, lo hiciera en profundidad[27].

Le fait de les déconnecter du monde qui les entoure participe à la fois de la saturation de l'espace déjà réduit et de la création d'une profondeur intérieure.

Délia au miroir

Dans le film d'Antin, le mystère de Délia est structuré sur le mode du dévoilement. Si le cinéaste se détourne de l'explicitation, il donne des clés, ses clés, pour interpréter le malaise et le mal-être de son héroïne. La traduction par l'image du personnage littéraire dépend de son regard et de sa mise en scène.

Antin semble abonder dans le sens de la dualité du personnage féminin, toute entière contenue dans son prénom et son nom. Le prénom Délia est lumineux, il renvoie aux fêtes d'Apollon célébrées dans les Cyclades, sur l'îlot de Délos. Le nom propre Mañara, renvoie en revanche par anagramme à la « *maraña* »[28], c'est-à-dire à l'embrouille, au mensonge. En argot il désigne la prostituée, et, par association, renvoie à l'adjectif « *mañera* » qui signifie à la fois rusée, sagace et stérile. Toutefois, pour le cinéaste, si Délia fait le mal, elle n'en est pas l'incarnation et sa mise en scène aboutira à mettre en lumière l'origine de son mal, un mal qui vient d' « avant ».

Or, pour un lecteur argentin des années 1950, et, *a fortiori* un spectateur du début des années 60, porté par la vague freudienne qui touche Buenos Aires au début des années 1940, le déchiffrement du comportement de Délia n'est pas difficile, en dépit de la dissémination dans le récit des indices et des symptômes.

Ces symptômes de la crise hystérique que nous avons relevés dans la nouvelle vont passer dans l'adaptation cinématographique,

---

[27] David OUBIÑA, *Manuel Antin,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, col. Los directores del cine argentino, 1994, p. 21. « Les personnages sont tous confinés à l'intérieur des strictes limites du cadre et, comme l'espace off manque d'épaisseur, la menace qui est à l'affût se trouve intériorisée par les personnages. Cette déconnection de l'entourage dissocie l'image du présent et lui confère une aura mystérieuse qui dérive vers les plis du passé tapis en elle. C'est comme si, faute de pouvoir se développer en extension, elle le faisait en profondeur ». (Je traduis.)

[28] « el enredo, el embrollo, el lío ; marañarse, marañoso, marañero ».

qui elle-même les réinterprète et cherche à susciter chez le spectateur une vision active. Antin, comme Cortázar, ne délivre pas toutes les clés du mystère mais l'invite à s'impliquer, à devenir « spect-acteur ».

Délia-Graciela, que les six premiers plans du film appellent sans la montrer, apparaît au septième plan, qui met en scène, dans la pénombre d'un vestibule, un jeune homme terrifié, s'affaissant lentement en la regardant. La source de lumière blanche hors cadre éclairant en diagonale la moitié inférieure du plan, rappelle la clarté lunaire évoquée par Cortázar. Cet éclairage accentue la pâleur du visage de Délia, son chemisier, et contraste avec ses cheveux couleur jais. La photographie en noir et blanc fait ressortir les contrastes de son visage qui s'inscrit dans la suite de reliefs du mur contre lequel elle est adossée, l'associant au motif en bois sculpté d'une fleur pétrifiée. Lorsque Rolo disparaît du cadre, Délia détourne le regard et sa respiration se fait entendre, de plus en plus forte, jusqu'à l'halètement, sur lequel se superposent alors les voix off des protagonistes masculins des plans précédant son entrée en scène.

Dès le début du film, le visage de la jeune femme est celui de l'absence, l'absence à soi et l'absence aux autres.

Cette impression se confirme tout au long du film et culmine lors des scènes solitaires, et plus particulièrement des « scènes au miroir » [fig. 3], où la longueur des plans, muets, accentue et sublime le caractère contemplatif et laisse au spectateur le soin de prendre part au récit.

Ainsi en va-t-il de la deuxième « scène au miroir »[29] (plans 238 à 249) qui dure plus de six minutes pour seulement onze plans et auquel un passage de *Rayuela,* que Cortázar achève parallèlement à l'élaboration de « Circe », fait écho :

> (La Maga acababa por levantarse y daba inútiles vueltas por la pieza.) Más de una vez la vi admirar su cuerpo en el espejo, tomarse los senos con las manos como las estatuillas sirias y pasarse los ojos por la piel en una lenta caricia. Nunca pude resisitir al deseo de llamarla a mi lado, sentirla caer poco a poco sobre mí, desdoblarse otra vez después de

[29] La première concerne les plans 81 et 84, au milieu desquels s'intègrent deux plans de Rolo et Hector.

> haber estado un momento *tan sola y tan enamorada frente a la eternidad de su cuerpo*[30].

Toutefois, à la différence de la Maga, Délia ne partage rien, ni ne communie physiquement avec un homme. Elle ne s'abandonne jamais complètement, l'amour se résumant pour elle à un acte intime, individuel et solitaire.

> Para Delia, la entrega es absorción y sed de sí misma. De ahí que el espacio exterior se vaya cerrando : el café, la plaza, la iglesia, el bar, sus novios, los amigos de sus novios, son ella, sólo nada más que ella. Todo comienza y termina en ese *zaguán* porque esos amores carecen de plenitud para la gente normal. Todo es una celda de la cual a Delia le es imposible salir, ello está representado gráficamente por la rejas, las de su jardín, las de su puerta. Del lado de afuera estamos nosotros (digamos metafóricamente « la gente normal »), sufriendo una sed inhumana que las personas como Delia no nos permiten calmar, no diré saciar[31].

Délia cultive un érotisme narcissique morbide, obstacle infranchissable pour ses prétendants, dont les seules échappatoires sont l'infarctus, le suicide ou la fuite.

La névrose infantile de Délia

En privilégiant la veine psychanalytique Antin s'écarte de la voie fantastique tracée par Cortázar et « sauve » sa femme fatale en révélant la source de sa malignité. Le mystère du personnage est dévoilé par le cinéaste à partir d'une « scène primitive » tirée d'une analyse freudienne devenue classique. La source du mystère se

---

[30] J. CORTÁZAR, *Rayuela*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, [1e ed., BA, 1963, 1e trad., 1966], p. 24. « La Sibylle finissait par se lever et se mettait à tourner sans but précis dans la chambre. Je l'ai vue plus d'une fois admirer son corps dans la glace, prendre ses seins à deux mains comme les statuettes syriennes et promener son regard sur sa peau en une lente caresse. Je n'ai pas pu résister au désir de l'appeler, de la sentir peu à peu retomber contre moi, se dédoublant à nouveau après avoir été un instant si seule et si éprise en face de l'éternité de son corps ».

[31] « Pour Délia, l'abandon est absorption et soif d'elle-même. D'où le fait que l'espace extérieur se ferme progressivement : le café, la place, le bar, ses prétendants, les amis de ses prétendants, ne sont qu'elle, rien d'autre qu'elle. Tout commence et tout se termine dans ce vestibule parce que ces amours manquent de plénitude pour les gens normaux. Tout est comme une cellule dont Délia ne parvient pas à sortir, et cela est graphiquement représenté par les grilles, celles de son jardin et celles de sa porte. Nous (disons métaphoriquement "les gens normaux") nous situons du côté extérieur, souffrant d'une soif inhumaine que les personnes comme Délia ne nous permettent pas de calmer, je ne dirai pas assouvir ». (Je traduis)

trouve dans la chambre des parents, filmée dans une scène de *flashback*. Dans le premier plan, qui ne dure que quelques secondes, un couple caché sous les couvertures en train de faire l'amour dans un lit filmé de ¾ droit. Au premier plan, formant un angle avec ce grand lit, un petit lit d'enfant défait. Repris en ¾ gauche au plan suivant, le lit d'enfant, désormais vide et ordonné, apparaît en pleine lumière. À ce plan sans musique et sans personnages visibles sont associées les voix off de Délia et de ses parents :

> Delia : Cobardes ... Ahora se meten en los rincones y no pueden más de miedo.
> La madre : ¡Delia !
> Delia : ¿Por qué no se metían antes en los rincones ?
> El padre : ¡Delia ![32]

La démarche d'Antin consiste à tirer de sa lecture de la nouvelle un fil conducteur pour son film, qui s'échafaude sur la vulgate freudienne. À partir d'un cas répertorié, dont il extrait une partie, il construit son film autour de ce principe d'explication du comportement de Délia.

Il s'agit de l'analyse de la névrose infantile « L'homme aux loups »[33], l'un des cas les plus spectaculaires et commentés et qui se caractérise par de nombreuses particularités, souvent omises ou méconnues.

Cette référence à la psychanalyse ne vaut, ici, que pour ce qu'elle éclaire le double processus de lecture-écriture opérant dans l'adaptation de la nouvelle. Le chapitre IV, « Le rêve et la scène originaire » revient sur « l'image d'un coït entre les parents, dans des circonstances pas tout à fait habituelles et particulièrement favorables à l'observation »[34], dont le tout jeune enfant, malade, fut témoin, alors qu'il « avait donc dormi dans son petit lit dans la chambre des parents »[35]. Cette « scène originaire », cette image, « devint en tout cas le point de départ de nouveaux effets

---

[32] « Délia : Lâches ! ... Maintenant vous vous cachez dans les coins et vous êtes terrorisés.
La mère : Délia !
Délia : Pourquoi ne vous cachiez-vous pas dans les coins avant ?
Le père : Délia ! » (Je traduis.)
[33] S. FREUD, *L'Homme aux loups*, Paris, Quadrige, PUF, 1990.
[34] *Ibid.,* p. 34.
[35] *Ibid.,* p. 35.

d'angoisse »[36]. Cet élément, associé à d'autres, et en particulier à un rêve mettant en scène des loups, a une action pathogène sur le sujet, dont l'une des conséquences fut l'intérêt pour l'Histoire Sainte, donnant lieu à un cérémonial de piété et « le commandement de respirer dans certaines conditions de façon solennelle »[37].

> En faisant le signe de croix, il lui fallait chaque fois inspirer profondément ou souffler fortement. Souffle, dans sa langue, est égal à esprit. [...] Par là pourtant il copiait le père au sens positif également, car la forte respiration était une imitation du bruit qu'il avait entendu émaner du père lors du coït[38].

Les troubles respiratoires, les spasmes, décrits dans la nouvelle sans référence clinique, sont explicités dans le film par cette présence d'abord implicite dans le générique, puis explicite dans la séquence de la chambre des parents et au grenier.

Par ailleurs, l'essai de Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*[39], fondé sur ce postulat que « L'air est le véhicule, plus, le portant de la parole », souligne l'importance du souffle en établissant de nouvelles correspondances avec la clinique freudienne qui, selon lui, permet de «vérifier le rôle essentiel que peut jouer la respiration dans un symptôme hystérique ou dans un fantasme obsessionnel »[40].

Freud commente ce genre de symptômes sous l'angle de la névrose d'angoisse, en rappelant combien l'acte sexuel peut *s'écouter* comme une dramatique – éventuellement anxiogène – des respirations[41].

---

[36] *Ibid.,* p. 37.
[37] *Ibid.,* p. 64.
[38] *Ibid.,* p. 64-65.
[39] Georges DIDI-HUBERMAN, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Les éditions de Minuit, 2005.
[40] *Ibid.,* p. 33.
[41] G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.,* p. 34. « [La névrose d'angoisse est] une névrose qui, sans avoir d'étiologie sexuelle, présente néanmoins un mécanisme sexuel. [...] Pour confirmer encore ces vues, je rappelle que, dans le coït normal aussi, l'excitation se dépense conjointement sous forme d'accélération respiratoire, battements de coeur, sudation, congestion, etc. Dans notre névrose, l'accès d'angoisse correspondant nous présente la dyspnée du coït, ses battements de coeur, etc., isolés et exagérés. » S. FREUD, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1978, p. 35.

Rien d'étonnant à ce qu'Antin ait trouvé non seulement une clé interprétative mais, également, une constante du jeu pour l'actrice, médiatrice des troubles de son personnage. Il a emprunté d'autres traits à cette même analyse freudienne. Par exemple, le comportement de son patient qui se maintenait à l'écart, n'ayant aucun des intérêts sociaux qui donnent habituellement un contenu à la vie.

Antin conserve donc l'idée que la scène de la découverte de la sexualité du couple jouerait le rôle de facteur traumatisant. La jeune fille conserverait le souvenir de cette découverte datant de l'enfance et qui ne deviendrait traumatisant qu'une fois celle-ci ayant acquis la conscience de sa propre sexualité. Cette incursion de la psychanalyse dans l'adaptation de la nouvelle est bien sûr immédiatement repérable dans la scène du grenier où la jeune femme retrouve le petit lit d'enfant, avant de ramasser les cafards dont elle usera pour préparer ses étranges confiseries.

Bilan

L'adaptation n'est pas qu'une médiation technique, culturelle et cinématographique. Elle est aussi la résultante d'un passage entre deux systèmes. Le système cortazarien pose le fantastique comme regard sur le monde et mode opératoire de l'écriture, alors que le système antinien refuse cette transcendance et propose une explication au doute et à l'incertitude concernant le personnage de Délia.

Les divergences entre les deux auteurs cèderont la place à une solidarité artistique lorsque les foudres de la censure s'abattront sur la belle Circé. En effet, les scènes de Délia au miroir furent condamnées pour leur insoutenable érotisme, soulignant, une fois de plus l'écart entre les intentions et la réception d'une oeuvre.

Enfin, rappelons que l'intérêt de cette représentation de la femme fatale, traversant les âges pour venir nous secouer d'une léthargie pesante, tient à sa polysémie. D'aucuns y virent une représentation de l'Argentine elle-même, prisonnière au début des années 60, d'un conformisme étouffant.

Une dernière piste nous est offerte par Cortázar qui interpellait ainsi les spectateurs du Festival de Berlin en 1964 :

> ¿Quién es Circe ? ¿La maligna diosa que transforma a los hombres en cerdos ? ¿La ardiente enamorada de una noche de Ulises ? ¿La maga que muestra al héroe la ruta del infierno ?
> ¿O quizá Circe es un mero nombre para Lola, para Irene, para Delia, para ti ? [42]

[42] Extrait du texte introductif rédigé par Cortázar à l'occasion de la projection de *Circe* au Festival de Berlin en 1964. Cf. J. CORTÁZAR, *Cartas 2*, Madrid, Buenos Aires, México, Alfaguara, 2000, p. 706. « Qui est Circé ? La déesse maligne qui transforme les hommes en porcs ? L'ardente amoureuse d'Ulysse durant une nuit? La sibylle qui montre au héros le chemin de l'Enfer ? Ou peut-être que Circé n'est qu'un autre nom pour Lola, pour Irène, pour Délia, pour toi ? » (Je traduis.)

2. « Silvina Ocampo y Lucrecia Martel : dependencias y promesas » (2016), XL Congreso del IILI (Instituto internacional de literatura iberoamericana), *La literatura iberoamericana entre dos orillas*, (artículo 28, 12p.), Colegio de México, 2016, CD.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 1 : Chantiers / II. Littérature et cinéma : du cœur à l'ouvrage / B. Retour sur les fondements d'une recherche / 3. Miroirs et interdépendances

XL CONGRESO DEL IILI
LA LITERATURA IBEROAMERICANA ENTRE DOS ORILLAS

SILVINA OCAMPO Y LUCRECIA MARTEL: DEPENDENCIAS Y PROMESAS

Laurence Mullaly

Université Bordeaux Montaigne

Introducción

Silvina Ocampo falleció el 14 de diciembre de 1993 a los 90 años y fue una joven aprendiz cineasta salteña, Lucrecia Martel, quien, con apenas 27 años (1966) rodó el capítulo del programa televisivo *Historias de vida* que le fue dedicado. Poco antes de dar el salto a la pantalla grande con su primer largo de ficción, *La ciénaga* (2001), el documental *Silvina Ocampo, las dependencias* (1999) puede considerarse, por un lado, como un paratexto fílmico original sobre la trayectoria de esa artista tan importante como discreta que fue Silvina Ocampo, y por otro lado, como el anuncio de una nueva promesa del Cine Argentino de finales de los años 90: Lucrecia Martel.

"No tengo vida propia, tengo sentimientos. Mis experiencias no tuvieron importancia ni a lo largo de la vida ni aun al borde de la muerte, en cambio **la vida de los otros se vuelve mía"** (16, énfasis mío) confiesa la narradora de *La promesa*, un relato de Silvina Ocampo que ella llevaba 25 años hilvanando y que se publicó a los 8 años de su muerte en 1993.

A su vez, Lucrecia Martel contaba en una entrevista: "Cuando uno hace cine quiere compartir algo con otro, y para hacerlo necesitás **ubicar al otro en tu cuerpo**. Quiero poner al espectador dentro de la protagonista. Yo soy la gestora de ese encuentro" (Minghetti, énfasis mío).

Ambas artistas son las gestoras de encuentros extraños, a veces inquietantes, siempre fascinantes y des-familiarizantes[1], según el concepto acuñado por Zygmunt Bauman, ya que parten de lo más trivial y hasta de lo trillado para abrir brechas en el lenguaje, literario o cinematográfico.

Me propongo evocar algunas convergencias entre Ocampo y Martel, dos artistas fomentadoras de perturbaciones narrativas ancladas en lo familiar, lo rutinario y lo invisible[2].

[1] "De pronto la forma de vida habitual es puesta en tela de juicio; y desde ese momento parece ser sólo una de las formas de vida posibles, no la 'natural' y tampoco la única" (Bauman 20-23).

1. Se recomienda pasar por la puerta de servicio

Conviene por ello transcribir aquí el inicio del documental porque presenta y anuncia tanto a la escritora homenajeada como a la joven cineasta. Este fragmento híbrido retoma elementos del guión y del guión técnico con el propósito de señalar los pliegues de unas coincidencias.

> Suena el teléfono. Exterior día: panorámica en contrapicado de la calle Posadas en un barrio residencial de Buenos Aires.
> Interior día: panorámica del interior de la cocina, y voz en *off*: "Vinieron a filmar para la señora Silvina Ocampo y como yo hace cincuenta años que la conocí, y estuve toda la vida con ella, estuve grabando toda la mañana y todavía estoy acá… Sí. No, no… van a hacer un documental…"
> Se detiene la cámara en una mujer de espaldas y de pie, que está llamando por un antiguo teléfono colgado de la pared y se opera así el proceso de desacusmatización [Se le devuelve el cuerpo a esa voz que oíamos].
> Fondo en negro en el cual se lee: "Silvina Ocampo/ Las dependencias".
> Interior cocina de día: dos mujeres cuya función descubrimos enseguida porque cada una se presenta con los objetos que la representan: la secretaria y el ama de llaves, Elena Ivulich trajo hojas de papel y Jovita Iglesias de Monti, su kit de costura. Ambas proponen re-crear una escena cotidiana, cuando se reunían, cada una con su máquina, la de coser y la de escribir en la cocina donde acudía "su señora".
> A continuación, aparece un plano del cuarto de plancha y sólo después, como irrumpiendo en ese marco familiar y trivial, planos en blanco y negro, más convencionales y esperados, del salón y del escritorio del departamento de Silvina Ocampo y su marido Adolfo Bioy Casares.

Esas imágenes de archivos filmadas por Julita Bullrich de Saint, productora de cine, amiga de las Ocampo y de María Luisa Bemberg, le devuelven al retrato una solemnidad más clásica, que no tenía al arrancar el documental de Martel y que no se impondrá sino como tela de fondo.

Esa apertura no convencional, por lo que va de la localización y de la narración, aclara el nexo que une la escritora y la cineasta. En efecto, Lucrecia Martel inaugura su retrato desde un ángulo inhabitual para subrayar la postura transgresora de Silvina Ocampo, más dada a vincularse con las que siempre se quedaron en segundo plano, lo cual no le correspondía dada su posición social. Es sabido que no le gustaba lucir entre sus colegas y familiares del famoso grupo *Sur*, del que siempre fue la más discreta y la menos valorada. Se la solía identificar o recordar como "la hermana menor de" Victoria Ocampo, "la mujer de" Bioy, "la amiga de" Borges, etc., como si no tuviera identidad, existencia y talento propios.

Se penetra pues en el universo de Silvina Ocampo por las dependencias, o sea los cuartos de atrás. Y gracias a los comentarios de sus fieles criadas, que no reparan en exhibir su

[2] Este artículo significa un reencuentro puesto que en 2005 les había dedicado a Ocampo y Martel un trabajo redactado en francés y titulado "Silvina en el espejo de Lucrecia: Ocampo-Martel, regards croisés entre cinéma et littérature (1)". Disponible en http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/mullaly.pdf.

complicidad e intimidad, afloja un retrato subjetivo de "su señora", poetisa, escritora y traductora, acomplejada y tierna, elegante e irónica, una mujer que, desde su posición de poder, transgredió a su manera los códigos y las normas sociales y culturales de su época y de su clase.

Martel apuesta por (re)descubrir a Ocampo desde la posición marginal que ocupó en su vida de letras, al mismo tiempo que parece señalar, de manera anticipada, su propia filiación con respecto de esa extraña artista.

El hecho de entrar por la puerta de atrás destaca el interés y la preocupación de ambas artistas por la otredad. Desde muy niñas, ambas observaron el mundo, sus extraños habitantes, sus costumbres, sus modales y su habla. Hijas menores de familias numerosas, tanto Ocampo como Martel, dentro de sus respectivas circunstancias históricas y de clase, se interesaron en los márgenes y las relaciones de subordinación con un sentido agudo de la observación que se plasmaron en sus relatos de manera extraña y desbordante.

Si no fuese por la censura maternal, Silvina Ocampo –que fue alumna en París de Giorgio Chirico y conoció a Fernand Léger, entre otr@s– hubiera podido ser pintora. Cambió de rumbo y dedicó su vida a abordar la narración con imágenes visuales y un lenguaje trivial que no encajaban con los cánones literarios valorados entonces.

Si no fuese por sus padres que, de niña, le entregaron una cámara que costaba, según recuerda, el precio de un coche, Lucrecia –cuyo nombre parece haberla destinado a integrar el universo de Silvina– tal vez no se hubiese dedicado al cine.

En la obra de Ocampo conviven poesía y prosa en una rara combinación que suele perturbar a l@s lector@s y que, más allá de una dimensión fantástica y surrealista regocijante y cuerdamente estudiada, cobra un matiz autobiográfico:

> La indecisión de la escritora en la elección de una lengua responde, en cierta medida, a la educación que recibían las niñas de su clase. Institutrices extranjeras dan a las hermanas Ocampo una formación muy temprana con predominio de la cultura europea. El inglés y el francés desplazan a la lengua materna, y **el español queda destinado a la relación con las niñeras, sirvientes y criadas de la casa quienes, en esa época, principios del siglo XX, provenían de distintas zonas de España con el acervo de sus lenguas dialectales**. Finalmente, el inglés o el francés de los primeros textos de Ocampo dan paso al español del Río de la Plata, un idioma tolerante con las palabras inventadas y permisivo con los desvíos en las estructuras sintácticas y normas gramaticales; en definitiva, el idioma en formación que Ocampo consideraba ideal porque le ofrecía la libertad que necesitaba su escritura (Mancini 229-251, énfasis mío).

Ese comentario de Adriana Mancini a propósito de la escritura de Silvina Ocampo que calificó de "Literatura Del Dudar Del Arte", señala por un lado la localización flotante desde la cual

emerge la escritura de la niña que nunca dejó de ser Ocampo, y por otro lado, su fidelidad a las dependencias que colmaron tantas necesidades suyas.

En "La casa natal", así recordaba su infancia:

> Yo huía de la sala, de la gran escalera, / del comedor severo con oro en la dulcera, / del mueble, de los cuadros de orgullosas presencias, / porque a mí me gustaban sólo las dependencias / que estaban destinadas para la servidumbre. / Trasladada en el último piso sin pesadumbre entre maderas claras y deshechas cosas, me aproximaba a un mundo de prendas milagrosas, a la blancura nueva de la ropa lavada, al cuarto con maltosas donde esperaban planchadas, al vidrio sin cortinas brillante como el hielo. […] Yo amaba sólo el pan con sabor arpillera, azúcar de la bolsa, no de la azucarera (*Lo amargo por dulce* 201).

De esa fascinación por es@s otr@s sociales da fe el caleidoscopio armado por Lucrecia Martel y protagonizado por sus dos criadas, Elena Iluvitch y Jovita Iglesias de Monti, las únicas, al parecer, susceptibles de brindarle a Silvina Ocampo el amparo y la complicidad que tanto anhelaba. Secreta y misteriosa, intrusa en su propia casa, celosa, sensible y original, Silvina Ocampo encontró en el cuarto de plancha y en la cocina "su cuarto propio", según el famoso ensayo de Virginia Woolf (1929): ahí, mimada y adorada, se autorizaba a un trato trivial desde el cual explorar los pliegues de los seres humanos. Al conferirle el protagonismo de sus relatos a las criadas, a l@s desclasad@s –según l@s calificaba Victoria, su hermana mayor– y a los niños, asumía también su propia marginalidad frente a las asignaciones y los dogmas de su clase y del microcosmos artístico e intelectual en el que ella vagaba.

2. De la subordinación y otros poderes

En su escritura, Silvina Ocampo rompe los moldes de una heterodesignación[3] limitadora y les restituye un lugar y unas voces a unos seres considerados como subalternos[4] pero que a ella le brindaron la posibilidad de escribir. Se halla a lo largo de su obra, y en particular en *La promesa*, una reciprocidad en la dependencia: la devolución del poder creador que encontró en los márgenes y que le permitió existir literariamente. Su escritura dependía de la lealtad y del cariño, del cuidado y entregamiento de unas personas subordinadas a las que sus cuentos, a su vez, confirieron una capacidad de actuar, *agency* según el concepto desarrollado por Judith Butler (*Gender Trouble*). Las dependencias conforman pues la materia prima de una escritura en la que

[3] Según sostiene Amelia Valcárcel, la heterodesignación o designación patriarcal, es decir, el rol que el patriarcado asigna a las mujeres (madre, hija, esposa, puta…) y que éstas han de asumir para ocupar un lugar en la sociedad que ellos han configurado. Así pues, el denominador común de todas ellas, lo que comparten es su posición funcional (la sumisión) distinta a la de los hombres. Presentación de la obra, sin autor, de la filósofa disponible en http://www.ciudaddemujeres.com/mujeres/Filosofia/Valcarcel.htm (última consulta el 15/06/2015).

[4] Teoría desarrollada, entre otr@s, por Gayatri Spivak.

l@s subordinad@s –en su mayoría mujeres y niños– son también los portavoces de su propia intimidad, una intimidad imaginada, fantasmada, tan temida como deseada.

A modo de introducción, la narradora advierte que se sitúa fuera del marco legitimador, lo cual parece anunciador de su propia condena "Soy analfabeta. ¡Cómo podría publicar este texto! ¡Qué editorial lo recibiría!" (15). Pero no tarda en retractarse en una vuelta de tuerca familiar de l@s aficionad@s a la lectura de sus textos, y siempre regocijante: "Creo que sería imposible, a menos que suceda un milagro. Creo en los milagros" (15).

En la segunda página, la narradora califica *La promesa* así: "este diccionario de recuerdos a veces vergonzosos, humillantes, [que] significaría dar mi intimidad a cualquiera"(16). Se nos avisa, desde la orilla del texto, del modus operandi enunciativo y narrativo: un libre vaivén entre distintas dimensiones y registros, una circulación no razonada entre distintos juegos sobre la ficción y la realidad, lo verosímil y la fantasía, siempre desde una paradójica línea entre ironía y cierta ternura. Así, los fantasmas de la narradora y los de la propia escritora se combinan, superponen y sobretodo se corresponden –en el sentido de las correspondencias de Baudelaire– con total libertad, recogiendo fragmentos de la vida de Ocampo y alcanzando un clímax literario que hará las mieles de l@s especialistas en genética literaria así como en intertextualidad.

En efecto, hallamos en esta novela póstuma –pero premonitoria en el momento de su escritura– una dimensión autobiográfica, latente en toda su obra y aquí asumida. Esta postura se funda en la reafirmación de una enunciación flotante e inclusiva que parece desvanecerse y recomponerse al ritmo de las olas en las que se cayó la narradora. Náufraga en el océano:

> Para no dormirme, impuse un orden a mis pensamientos, una suerte de itinerario que ahora aconsejo seguir también a los presos, a los enfermos que no pueden moverse o a los desesperados que están por suicidarse. (…) Como Shahrazad al rey Shariar, en cierto modo conté cuentos a la muerte para que me perdonara la vida a mí y a mis imágenes, cuentos que parecía que no iban a terminar nunca (19-20).

Marina Dongui, la vendedora de fruta, es "la primera persona que se [l]e presentó involuntariamente en el recuerdo" (21), y la recuerda porque sintió celos por lo que la muchacha inspiraba a Mingo, el hermano de la protagonista: "La humillación de los celos es no poder elegir el objeto que los inspira" (21).

Las criaturas que pueblan *La promesa*, ese relato sin acabar, son, como era de esperar, niñ@s, gente de extracción social inferior a la de la narradora, y familiares como la hermana fallecida, pero más presente desde la memoria que lo fue en vida. Se suceden así de manera aleatoria Leandro, el enamorado cansado de Irene, Gabriela, la hija de Irene vestida de varón, Lilia y Lilian las inseparables, Aldo Bindo, el sastre, del que recuerda la narradora:

> En el espejo, con el *tailleur* que yo ya tenía puesto, me miraba llena de alfileres, arrodillado a mis pies. (…) Cuando tomaba las medidas de mi pecho, con satisfacción tocaba ciertas

protuberancias de la solapa sabiamente colocadas de un modo indecente, pero cuyos pormenores pertenecían a su profesión (…) Su mujer, junto al espejo, con una cara blanca y blanda como una informe miga de pan, le alcanzaba los alfileres y la tiza… (22-23).

Como en *La furia y otros cuentos*, el ajuste de cuentas con la cobardía de l@s adult@s no se perdona ni olvida. Los temores, las frustraciones, lo no dicho, los traumas y las obsesiones vuelven a emerger y se evocan en medio del desierto líquido en el que ella nada: reunidos en una celebración al parecer sin rumbo ni estructura. Pero la fragmentación y la subjetividad de la memoria constituyen el hilo conductor de esos recuerdos, como fotografías que irrumpen, al compás de los movimientos y de las sensaciones de su cuerpo hundido o flotando en el mar. El sentido viene de los sentidos y los brotes de memoria acogidos tal cual, sin jerarquía ni orden, sin lógica ni censura, desdibujan círculos –algunos concéntricos. Un ejemplo de ello: "Leandro. Las caras de Leandro son infinitas. ¿Cómo describir una de sus caras sin destruir las otras? Por eso vuelvo a nombrarlo." […] "Leandro, Gabriela, Verónica y unas más son las caras recurrentes de esa galería íntima." (61-66).

La novela obedece a una fidelidad caótica urgida por la muerte: momentos álgidos del despertar sexual, emociones inolvidables, fascinación por el aspecto físico y la (in)adecuación con el ser que habita ese cuerpo[5], desamores y complicidades: "Rodolfa, Norah y Ceferina, eran las mujeres que cosían a máquina todo el día, algunas eran amigas mías" (71). A lo largo de *La promesa*, se reconoce como algo familiar la descarada crueldad de sus criaturas y la ironía de sus narrador@s anteriores, esas criaturas que pueblan la poesía y la cuentística de Ocampo[6].

Qué parecido a una fiesta es un velorio. Hay olor a flores, se come a todas horas y las personas se abrazan todo el tiempo. En las fiestas se abrazan bailando, pero en los velorios se abrazan llorando, es la única diferencia. Pero yo no puedo llorar. Envidio a las personas que lloran, ostentan las lágrimas como collares. Me siento muy pobre, muy despojada sin ellas –dijo Verónica y, haciéndose la interesante, se acercó a la persiana. Luego, al ver el sol y la cara de Leandro, exclamó: –¡Parece mentira, con un día tan lindo! –y apoyando la cabeza sobre el brazo, como una actriz, dijo: –Yo hubiera debido morir.

Verónica tal vez sentía que la mirada de Leandro sobre su nuca la desnudaba, como la sentí yo cuando lo vi por primera vez (*La promesa* 59).

[5] "*Sonia Giménez* / Sonia tenía cara de pez atónito, pelo desteñido, boca sin labios. / ¿Era desdichada? A juzgar por sus risas era feliz. / La única ventaja de ser niño es poseer un tiempo de doble ancho como los géneros de tapicería. El tiempo, que no alcanzaba para nada, era infinito como un desierto para Sonia" (60).

[6] Desde sus primeros versos hasta los últimos: *Viaje olvidado* (1937), que renegó la propia escritora, *Enumeración de la patria* (1942), *Espacios métricos* (1945), *Poemas de amor desesperado* (1949), *Los nombres* (1953), *Pequeña antología* (1954), *Lo amargo por lo dulce* (1962), *Amarillo celeste* (1972), y en toda su cuentística: *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961), *El pecado mortal y otros cuentos* (1966), *Informe del cielo y del infierno* (1969), *Los días de la noche* (1970), *Y así sucesivamente* (1987) y *Cornelia frente al espejo* (1988), e incluso en la novela policíaca titulada *Los que aman odian* (1946) que escribió con su marido Adolfo Bioy Casares.

Aquí por ejemplo se entremezclan varias voces, varios momentos, varias sensaciones y observaciones que en su conjunto no dan cabida a una moral o una interpretación unívoca, sino que se abre el texto literalmente, tragándose enunciaciones que desbordan el marco discursivo e interpelan a l@s lector@s para que re-signifiquen ese armazón enunciativo.

La memoria errática de la narradora –alter ego de la escritora, muy enferma cuando se dedicó a terminar esa novela iniciada en los años 60–, está habitada –como la "Casa tomada" de Cortázar– por unas presencias que la acompañaron o la acosaron a lo largo de su vida. En el umbral de la muerte, narradora y escritora se autorizan a reconfigurar sensualmente los contornos de su vida. Coincido con Alicia Genovese cuando escribe:

> La segunda voz, dejando en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta que es básicamente reformulación. Un sujeto que niega pero también afirma, que va constituyendo a través de la escritura una identidad propia como lugar tentativo, demasiado inestable para ser considerado una esencia. Zona de vacilación e intemperie, de carencia y tambaleo, de embozada o abierta reacción; lugar titubeante el de esta identidad que no es una sino posible y múltiple (16).

Esa rebelión desde lo interior, esa voz clandestina que corroe las convenciones sociales y literarias, de género y genéricas, encuentra un eco, una promesa en el cine de Lucrecia Martel.

3. Las transgresiones de Lucrecia

En una larga cita, la joven cineasta evoca otro tema que aborda desde las paradojas y la experiencia propia y que conversa con la obra de Ocampo:

> Hablo **de religión, la católica** que es la mía, porque es donde aprendí una forma de pensar. Un sistema de pensamiento que **define una "naturaleza" para las cosas,** y un sentido a la existencia. Un sistema que confía en que Dios ha dispuesto todo en forma de plan, ha organizado las cosas hacia un fin. Pero cuando, por distintos caminos, alguien llega a la conclusión de que **tal Arquitecto no existe**, al menos en esos términos de "voluntad divina", el mundo se revela en su misterio, en su injustificada existencia. Es inevitable **sentir cierto desamparo, que de ninguna manera es triste ni paralizante, sino inmenso y maravilloso**. Y es el desamparo divino, el abandono de las criaturas a su suerte, sobre lo que he preferido construir mi propio pensamiento ("entrevista", énfasis mío).

La ciénaga (2001) y aún más *La niña santa* (2004) giran en torno a eso y apuntan hacia una posible herencia, una filiación entre Ocampo y Martel, como lo ilustran estos fragmentos de la sinopsis de *La niña santa*:

> Es invierno en la ciudad de La ciénaga. Después de los ensayos de coro las chicas se reúnen en la iglesia a discutir temas doctrinarios. Por esos días las conversaciones giran en torno a la vocación. ¿Qué quiere Dios de mí? ¿Cómo distinguir entre la tentación del Diablo y el llamado de Dios? Las adolescentes Amalia y Josefina, cuando no participan acaloradamente de la discusión, hablan en secreto de los besos de lengua. […] Amalia en cambio, vive en el Hotel Termas, que pertenece a su familia y donde vive con su madre Helena y su tío Freddy. Durante esos días se está llevando a cabo un congreso de otorrinolaringología. El hotel está lleno de médicos. En la calle, la gente se arremolina para ver a un hombre que ejecuta un instrumento estrafalario: un thereminvox. Entre la multitud está Amalia. Un hombre, detrás, se apoya sexualmente sobre ella. Más tarde, en el hotel, descubre que ese hombre es el Dr. Jano, uno de los prestigiosos otorrinolaringólogos del congreso. […]
> Amalia anuncia a su amiga Josefina que ya tiene una misión: salvar a un solo hombre.

Las inquietudes y exploraciones de las adolescentes filmadas por Martel parecen reencarnaciones de las niñas traviesas de Ocampo. ¿Compartiría la escritora esa observación de la cineasta? : "Lo religioso es una cuestión extremadamente actual para mí. Nos obliga a pensar en nosotros, abandonados en esta tierra a nuestras propias guerras, a nuestras propias cárceles, sin embargo, capaces de ser inmensamente libres" (Oubiña 45). Apuesto que sí porque ambas experimentaron muy temprano en su existencia otra paradoja más: la conciencia de una discontinuidad irreductible entre las generaciones.

Hija menor de una familia numerosa de la clase media salteña, Martel sentía a menudo que convivía con los adultos, sin llegar a ser partícipe de su vida, por ser niña. Cuenta que cuando escuchaba los cuentos que pretendían inmovilizar a las numerosas criaturas de su casa a la hora de la siesta, o cuando acompañaba a su abuela a visitar a enfermos, ella estaba presente, observaba y oía, a veces clandestinamente. Esa percepción aguda la convirtió en testiga privilegiada. Estuvo siempre muy atenta a lo que se decía, y sobretodo a cómo se expresaba la gente, a lo que se admitía o no, a los dictámenes excluyentes pero nunca formulados, a esos códigos secretos que aflojaban por debajo de los lugares comunes y a los múltiples matices del habla cotidiana y de la comunicación no verbal de las personas que la rodeaban: niños, ancianos, adultos, criados, familiares, amigos, forenses, etc.

Adquirió una lucidez precoz de los mecanismos de exclusión o separación naturalizada, que se expresa en la cuentística de Ocampo en sus aristas más sensuales, o, dicho de otro modo, desde una conciencia fenomenóloga. Los seres subalternos, olvidados, menospreciados o desatendidos y a veces incluso maltratados, colocados en los márgenes de las representaciones cobran en el cine de Martel un lugar central.

Al considerar su existencia fuera de las relaciones jerarquizadas, les suelta las riendas a l@s niñ@s y adolescentes, cuyas pulsiones, preocupaciones y emociones compiten con, e incluso superan las metas de los adultos, cuya intolerancia e indiferencia los relega en un territorio reducido. Igual que en la escritura de Ocampo, los detentores del orden pasan en segundo plano mientras se abren brechas y espacios a l@s niñ@s y criad@s, que, en el cine de Martel se hallan en medio de una naturaleza salteña que lo intensifica todo.

Así, en la secuencia de apertura de *La ciénaga*, el desacato de éstos responde al ominoso olvido de los adultos ebrios que se tambalean alrededor de la pileta –la piscina en castellano–, tales unos zombis. Luego, esa atmósfera empalagosa culmina a la hora de la siesta cuando los cuerpos adolescentes se amontonan en los lechos o alrededor de la pileta. Varias largas secuencias de *La ciénaga* transcurren al borde de una pileta, y casi todo el relato de *La niña santa* se desarrolla en un establecimiento termal al que acudía la propia cineasta de niña. De hecho, el espacio húmedo se vuelve protagonista. En ambas películas el agua (de la pileta, de la lluvia, de las termas, del sudor de los cuerpos a la hora de la siesta y de la humedad climática) está omnipresente e influye sobre el comportamiento y la percepción de los seres reunidos en unos encuadres muy reducidos.

La limitación de los encuadres y la utilización de la cámara al hombro, la promiscuidad de la cámara con los cuerpos y la yuxtaposición –sea mediante el montaje simultáneo, sea dentro del mismo plano– de dos tempos distintos, el de los adultos y el de los niños y de los criados, crean una saturación del espacio físico y del espacio sonoro. Martel logra así, tanto en las escenas exteriores como en las escenas interiores –que muchas veces transcurren en uno de los cuartos del hotel– crear una confusión sensorial que realza las tensiones.

La originalidad de Lucrecia Martel se expresa también en la exploración de ese material cinematográfico que es el sonido y que ella pretende revalorizar. El sonido es un elemento central de su dispositivo fílmico porque, como lo cuenta ella:

> Una sala de cine es como una pileta: el sonido en el cine se propaga en la sala y nos atraviesa el cuerpo y toca todo lo que se oponga en su camino, y en una sala de cine nosotr@s l@s espectadores somos esos obstáculos. Podemos cerrar los ojos pero no tenemos párpados para el oído. No podemos obturar el sonido que es entonces lo inevitable en una sala de cine ("Lucrecia Martel: El sonido…").

Contribuyendo a la disolución espacio-temporal, el sonido genera un desbordamiento del sentido y de los sentidos y participa de la resignificación de la experiencia de los cuerpos y de su lenguaje. Además, Martel valora y recuerda siempre la influencia y el impacto de la construcción oral de los cuentos e historias que oyó de niña y que pueblan los cuentos de su madrina artística.

La directora se interesa en reformular los lugares comunes y las relaciones supuestamente inalterables del orden social que las criaturas ocampianas venían saboteando con crueldad. Igual que su parangón literario, ella es reacia a estructurar sus relatos fílmicos a partir de una trama lineal, la psicología de los personajes y una intriga, pero gusta de los temas musicales y la circularidad, de la ambigüedad y lo elusivo.

L@s niñ@s, lejos de ser unos ángeles idealizados, o unas víctimas, superan la maldad y la pasividad de los adultos. Sus reacciones excesivas –desde el punto de vista normativo– realzan la singularidad de sus descubrimientos: los celos, el despertar sexual, la curiosidad y la fascinación que suscita el otro o la otra. Prueba de ello es la adoración que siente la adolecente que

protagoniza *La ciénaga* por su criada indígena: "'¡Gracias por darme Isabel!' le reza en voz baja a Dios". La sexualidad agita los cuerpos adolescentes y produce cierto malestar o inquietud en l@s espectadores porque ell@s se sitúan en la inmediatez de sus sensaciones, más allá o por debajo de lo ya establecido por la moral. Ocampo no dice otra cosa cuando afirma: "En cada ser está el infierno y el cielo. El infierno se ve más claramente" (*La promesa* 122).

La tormenta tropical que acosa La Mandrágora condiciona y acompaña más allá de su dimensión metafórica el estallar de los cuerpos, cuya identidad tarda en ser conocida, lo cual participa de la confusión y la perplejidad.

Los personajes de *La ciénaga* se mueven dentro de unas fronteras naturales donde las sensaciones superan los diálogos, donde las fronteras de clase y género, de edad y raza vienen alteradas por l@s verdader@s protagonistas, esas criaturas subalternas que conforman las promesas de un caos.

A modo de conclusión, *La promesa* de Silvina Ocampo y *La ciénaga* de Lucrecia Martel, nos sumergen en las aguas turbias de unos relatos indómitos que nos dejan perplej@s y desorientad@s.

La insubordinación formal de ambas artistas se traduce por una radical vuelta de tuerca a nivel de la enunciación y una serie de desbordamientos narrativos. Los adultos quedan excluidos de su territorio por haberse desconectado de la compleja sensibilidad infantil –que es una parte de su propia identidad y memoria– para someterse al orden y al olvido.

Cada una a su manera, la escritora y la cineasta hilvanan una tela de araña alrededor de esa identidad primaria, de sus dones y dotes extraños. Los tradicionales personajes menores y secundarios, subalternos e invisibles, emergen y producen un tumultuoso entramado de voces que figuran las promesas de una transgresión, por el mero hecho de desbordar las líneas delimitadas por los representantes de su alienación.

Las tensiones, los conflictos y las desestabilizaciones que generan esa condición de subalternidad y esa conciencia de la otredad oprimida hacen hincapié, en las obras de Ocampo y Martel, en la emergencia de algo impensable dentro de lo hegemónico.

Bibliografía

Textos

Bauman, Zygmunt. *Pensando sociológicamente.* Buenos Aires: Editorial Nueva Visión, 1994.

Butler, Judith. *Gender Trouble*: *Feminism and the Subversion of Identity*. 1990. New York: Routledge Classics, 1999.

Genovese, Alicia. *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Buenos Aires: Biblos, 1998.

Minghetti, Claudio D. "El extraño mundo de Lucrecia Martel". *La Nación*. 19 de agosto de 2008: Espectáculos, http://www.lanacion.com.ar/1040986-el-extrano-mundo-de-lucrecia-martel (última consulta el 15/06/2015).

Mullaly, Laurence, "Silvina en el espejo de Lucrecia: Ocampo-Martel, regards croisés entre cinéma et littérature (1)", http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/tl2/mullaly.pdf (última consulta el 15/06/2015).

Mullaly, Laurence y Michèle Soriano. *De cierta manera: cine y género en América Latina*. Paris: L'Harmattan, 2014.

Mancini, Adriana. "Silvina Ocampo: La Literatura Del Dudar Del Arte". *Historia crítica de la literatura argentina*. vol. IX. Noé Jitrik, editor. Buenos Aires: Emecé, 2004. 229-251.

Ocampo, Silvina. *La promesa*. Buenos Aires: Lumen Editorial Sudamericana, 2011.

——. *La furia y otros cuentos*. 1959. Madrid: Alianza Tres, 1996.

——. "La casa natal", *Lo amargo por dulce*. Buenos Aires: Emecé, 1962.

——. *Páginas de Silvina Ocampo, seleccionadas por la autora.* Buenos Aires: Editorial Celtia, 1984.

Oubiña, David. *Estudio crítico sobre La ciénaga: entrevista a Lucrecia Martel.* Buenos Aires: Picnic Editorial, 2007.

Spivak, Gayatri Chakra Vorti. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?", *Obis tertius* III (6), (1998): 174-232.

Películas

Martel, Lucrecia. *Silvina Ocampo, las dependencias*, Argentina, 1999.

——. *La ciénaga*. Argentina y España, 2001.

——. *La niña santa.* Argentina, 2004.

Páginas de Internet consultadas

http://www.ciudaddemujeres.com/mujeres/Filosofia/Valcarcel.htm (última consulta el 15/06/2015).

http://www.lanacion.com.ar/1040986-el-extrano-mundo-de-lucrecia-martel (última consulta el 15/06/2015).

"Lucrecia Martel: El sonido en la escritura y la puesta en escena", charla que dio la cineasta en público durante el Festival Vivamérica, el 8 de octubre de 2009 y disponible en video en: https://www.youtube.com/watch?v=mCKHzMzMlZo (última consulta el 15/06/2015).

http://www.laninasanta.com/entrevista.html (última consulta el 15/06/2015).

3. « La autoría del cuerpo en el cine de Lucrecia Martel », Cuerpo y autori(ali)dad en la literatura, el arte y el texto cinematográfico, *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales,* Universidad Simon Bolivar, Caracas, Venezuela, n°42, vol. 21, enero-julio 2013, p. 159-171.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 1 : Chantiers / II. Littérature et cinéma : du cœur à l'ouvrage / B. Retour sur les fondements d'une recherche / 3. Miroirs et interdépendances

LA AUTORÍA DEL CUERPO EN EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

Laurence H. Mullaly
Universidad Bordeaux-Montaigne
lmullaly99@gmail.com

El corpus cinematográfico de la cineasta salteña Lucrecia Martel es ejemplar del giro subjetivo que se dio en el audiovisual argentino a partir de la segunda mitad de los años 90. Su primer largo de ficción, *La ciénaga* (2000) pone en tela de juicio el modelo de representación institucional (MRI, Noël Burch) y se desprende de varios cánones narrativos y estéticos para abrir el horizonte de l@s espectadores, de l@s que se requiere una participación de todos los sentidos. La obra de Lucrecia Martel pretende ensanchar nuestra percepción estancada en la consensual ilusión mimética del cine hegemónico y para ello la cineasta les otorga a los cuerpos subalternos un lugar y un discurso que desbordan lo visual. El

Recibido: 7 de enero de 2015
Aceptado: 29 de septiembre de 201

Germaine Dulac, que fue una de las pioneras del cine (*La souriante Madame Beudet*, 1923) y una artista vanguardista, lamentaba, a principios del siglo XX, la escasez de producciones capaces de generar extrañamiento. En su obra asoma una preocupación por la "corpo-grafía en movimiento", algo que se explora desde los estudios de género actuales.

El choque que produjo la primera película de Lucrecia Martel, *La ciénaga*, estrenada en el año 2000, se volvió a producir con la segunda, *La niña santa*, de 2004 y también con la tercera, *La mujer sin cabeza*, de 2008, y hasta ahora la última. A 80 años de distancia, Martel entablaba un diálogo fructífero con Dulac, para quien el cine "nos arroja fuera de nuestro marco y entorno, fuera de nuestros pensamientos y familiares, fuera de los conocimientos adquiridos, en unos mundos ignorados" (Mullaly; Soriano, 2014: 9).

¿Una película sin género?

Lucrecia Martel se desmarca del Nuevo Cine Argentino (NCA) porque si bien empezó joven –un rasgo distintivo de esa celebrada generación

que se dio a conocer a finales de los 90–, su independencia no se exhibe en el modelo de producción de sus películas que, desde su primer largo de ficción, y a diferencia de sus colegas "independientes", corre a cargo de la histórica, fecunda y sólida productora fundada por Lita Stantic[1].

Lo que caracteriza la obra de Lucrecia Martel es un deseo de desnaturalizar los discursos y los sujetos y de renovar su representación desde los lugares de conflictividad. Con Albertina Carri, tal vez la más radical e independiente de las cineastas de esta generación nacida en los albores o inicios de la dictadura de la Junta Militar, comparte Martel una voluntad de explorar y volver visible y audible la vulnerabilidad de unos seres silenciados y marginalizados o, en el mejor de los casos, legitimados como "otros" por el discurso audiovisual dominante.

El cine hegemónico sigue siendo cosa de hombres: cooptativo y conservador, tiende a respetar cánones, repetir códigos, actualizar las jerarquías y homogeneizar los mecanismos de exclusión mediante una enunciación socio-históricamente unificadora, que viene a cargo de un "Uno" universal y transparente.

En la obra de Lucrecia Martel se percibe y explora la conciencia de lo que Michèle Le Doeuff llama la nomofática, "un código que determina quién tiene derecho a hablar, a quién, dónde, respecto a qué temas, con qué intención y con qué tono, para poder generalizar y nombrar todo eso de lo cual tendríamos que librarnos" (Le Doeuff, 1998: 116[2]). *La ciénaga*, *La niña santa* y *La mujer sin cabeza* no buscan denunciar las prohibiciones que afectan a todos los seres marginados y discri-

presente trabajo se propone estudiar las modalidades de esa nueva figuración de la subjetividad que otorga al otro, al subalterno, una identidad autorial.

Palabras clave:
Nuevo Cine Argentino, Lucrecia Martel, estudios de género, cuerpo, subalternidad.

The Authorship of the Body in Lucrecia Martel's Films

Lucrecia Martel's filmography is exemplary of the subjective turn that occurred in the Argentine film industry from the second half of the 1990s. Her first feature film, *The Swamp* (2000) puts into question the model of institutional representation (MRI, Noël Burch) and breaks with several narrative and aesthetic canons to open up the spectators' horizon, because this film demands the participation of all the senses. Lucrecia Martel's work aims to widen our perception fixed in the consensual mimetic illusion of hegemonic cinema. The filmmaker gives a place to the subaltern bodies and a

minados por no pertenecer al grupo dominante, sino "escenificar esta desautorización" a la que se refiere Le Doeuff.

Mi hipótesis es que la percepción del cuerpo en el cine de Martel constituye en sí una desnaturalización de la nomofática. Martel otorga a los cuerpos subalternos un lugar y un discurso que desbordan las jerarquías tanto estéticas como éticas. ¿Cuáles son las modalidades de esa nueva figuración de la subjetividad que otorga al otro, al subalterno, una identidad autorial y que nos invita a compartir la experiencia de la vulnerabilidad de manera inédita?

Martel comparte con los miembros del NCA la voluntad de romper con el modelo de representación institucional, según lo calificó Burch (2008), y que Sánchez-Biosca (1993) recalificó de modelo narrativo-transparente. La sinopsis de *La ciénaga* ilustra ese quiebre de las convenciones narrativas:

> Febrero en el noroeste argentino. Sol que parte la tierra y lluvias tropicales. En el monte algunas tierras se anegan. Esas ciénagas son trampas mortales para los animales de huella profunda. En cambio, son hervideros de alimañas felices. Esa historia no trata de ciénagas, sino de la ciudad de la Ciénaga y alrededores.
> A 90 kilómetros está el pueblo Rey Muerto y cerca de ahí la finca La Mandrágora. La Mandrágora es una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación. En esa historia, es el nombre de una finca donde se cosechan pimientos rojos, y donde pasa el verano Mecha,

speech that go beyond the visual. This paper aims to study the modalities of this new configuration of the subjectivity that gives the other, the subaltern, an authorial identity.

Key words:
New Argentine Cinema, Lucrecia Martel, Gender Studies, Body, Subalternity.

> una mujer cincuentona que tiene cuatro hijos y un marido que se tiñe el pelo. Pero esto es algo para olvidar rápido con un par de tragos. Aunque, como dice Tali, el alcohol entra por una puerta y no se va por la otra.
> Tali es la prima de Mecha. También tiene cuatro hijos, un marido amante de la casa, la caza, y los hijos. Vive en la Ciénaga, en una casa sin pileta. Dos accidentes reunirán a estas dos familias en el campo, donde tratarán de sobrevivir a un verano de demonio.

De hecho, desde los primeros planos de la película y hasta el final, experimentamos una ruptura del horizonte de expectativas[3]. La quiebra del sentido opera en varios niveles, empezando por el rechazo de lo espectacular y de los mecanismos de identificación basados en la narratividad del cine convencional.

La secuencia de apertura se inicia en fondo negro y con una banda sonora que prescinde de música y deja que unos truenos amenazantes nos desorienten. Nos hallamos *in medias res* en un lugar indefinido, en medio de una tribu filmada en una escala de planos muy reducida lo cual hace resaltar la carnalidad de los cuerpos, que la cámara registra por fragmentos y cuyos movimientos tambaleantes acompaña. ¿De quiénes son esas panzas, esas caras atontadas y borrachas, esos cuerpos arrastrando sus sillas alrededor de una pileta de agua sucia? Inconscientes y pasmados, no se mueven ni siquiera cuando se cae una de ellos. Es más, el montaje alterno nos descubre a una chica rezando, pegada a otro cuerpo tumbado a su lado, y a unos chicos corriendo en el cerro, sin que podamos vincular esos tres grupos entre sí. Los primeros y primerísimos primeros planos y planos de detalle nos impiden percibir el entorno y así establecer el marco diegético, incluso cuando el campo se amplía un poco después de la caída de Mecha. El extrañamiento resulta pues de la no inmediatez de la identificación de los personajes, pero no se trata de mantener la opacidad en cuanto a los vínculos que existen entre esos individuos, sino más bien de evidenciar la ambigüedad de éstos.

El accidente de Mecha desencadena una serie de acciones: el grupo de zombis borrachos que la rodeaba se descompone en cuanto empieza a llover fuerte y entra en escena otro grupo, el de las jóvenes y de las criadas, que acuden a socorrerla. Filmado cámara al hombro, el alboroto señala la difracción y la simultaneidad de acciones y sobre todo de relaciones que tampoco

logramos reordenar del todo. Esta decisión no es estilística sino al revés, ya que se centra en la realidad corporal, en las sensaciones:

> Quería contar un relato teniendo en cuenta esos códigos en común, y casi secretos para el resto del mundo, que manejan personas que comparten horas y horas dentro de una casa. Todo eso requería de una narrativa que no fuera lineal. No quería forzar una cronología, que no existe cuando lo que uno intenta contar es lo que no se dice: eso que está allí, pero de lo que no se habla y que permanece, por lo tanto, como fuera del tiempo (Link, 2001).

Interacciones rizomáticas

La incertidumbre contamina todo el relato, dándole la espalda a la intriga para centrarse en los conflictos y secretos de los habitantes de La Mandrágora, cuyo nombre remite a los poderes a la vez anestésicos y afrodisíacos, entre otros, de la planta. De la tensión y la ambigüedad que suspenden el sentido, Martel crea una percepción rizomática, entendida como una percepción que abarca todos los sentidos, más allá de la dominación visual, o sea más allá de las jerarquías. En efecto, el planteamiento horizontal de la cámara y del sonido proporcionan un reequilibrio del protagonismo. Al no conceder a ninguna situación o personaje el predominio sobre l@s demás, se evidencian las relaciones de poder y erotismo entre los miembros de esa comunidad, cuya interdependencia se mueve por debajo de las relaciones de clase, género, raza y edad. Las relaciones de poder y autoridad así evidenciadas generan ramificaciones y en cualquier momento, "cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro y no hay puntos centrales", según lo formularon Deleuze y Guattari: "Una organización rizomática del conocimiento es un método para ejercer la resistencia contra un modelo jerárquico, que traduce en términos epistemológicos una estructura social opresiva" (Deleuze y Guattari 1980:531). La puesta en escena de Martel apuesta por esa resistencia: se empeña en desorientar el sentido y los sentidos, constantemente solicitados por unas vueltas y repeticiones que no parecen llegar a ninguna parte ni tampoco tener salida. "La pregunta de *La Ciénaga* es: ¿cómo disponer una progresión sin avanzar?, es decir, ¿cómo incrementar la tensión dramática sin acelerar el pulso narrativo?" (Oubiña, 2007: 26).

Sin siquiera encerrar a sus personajes en un mismo lugar –como en ciertas películas que tanto chocaron en su época, las de Torre Nilsson (*La casa del ángel*), Leonardo Favio, Arturo Ripstein (*El castillo de la pureza*) o Buñuel (*El ángel exterminador*)–, la estructura circular de la película y la confusión conflictiva que agita a sus miembros le otorga a La Mandrágora un gran poder de atracción. Existe un afuera y se ve. Algunas escenas transcurren en el piso bonaerense de Mercedes, la jefa y amante de José, el hijo mayor de Mecha, que fue también amante de Gregorio –el padre–; otras pasan en la casa de Tali o en el hospital. También se habla de un viaje a Bolivia y se alude al lugar donde apareció La Virgen, noticia televisiva que supuestamente tiene la capacidad de abrir ventanas sobre el mundo. Además, el bullicio de la ciudad cercana a La Ciénaga en la época del carnaval salteño desplaza efímeramente la promiscuidad de los cuerpos, pero ahí también se (re)producen los pequeños dramas, conflictos, peleas y disputas que caracterizan el mundo cerrado y asfixiado de La Mandrágora.

Y eso hace que no haya centro ni periferia sino más bien círculos y –a nivel de los desplazamientos– circunvoluciones que exhiben las ataduras de los distintos protagonistas con ese lugar cuya fundación remota le otorga una legitimidad incuestionable.

Somos testigos de cómo se expresan –por debajo del lenguaje verbal– los lazos que atan los distintos componentes de ese microcosmos, que ciertos críticos quisieron considerar como una metáfora de la crisis socio-política argentina de finales de los 90.

Adolescentes, padres, sirvientes y familiares se atraen y rechazan, se juntan y se dispersan, se maldicen y se vuelven a unir por necesidad mutua, y mana de esos movimientos alrededor de las camas o de la pileta una tensión latente, consecuencia en parte de la asimetría económica, racial y de género. Igual que el cuadro inicial tambaleante, la cámara observa el desequilibrio y la precariedad de esos lazos que sujetan a los *collas* –que son l@s descendientes de varios grupos étnicos originarios muy presentes en el nordeste argentino– a l@s patrones, a l@s jóvenes y a los demás grupos.

Más allá de un relato de costumbres, es la dimensión arcaica y profundamente arraigada de esas relaciones de poder que pone en escena Lucrecia Martel, privilegiando la perspectiva de l@s jóvenes. L@s adolescentes se hallan en una situación ambigua, propia de su edad, puesto que están elaborando

su identidad y subjetividad, y eso enriquece la observación, acentuando la dimensión performativa de la dominación.

La repetición de situaciones cotidianas, con su carga conflictiva inminente aunque siempre aplazada, traduce, como en *La rabia* de Albertina Carri, la historicidad de una violencia que se introdujo en tiempos remotos, se sigue abasteciendo de secretos y silencios, opresiones y torturas, perversiones y dominaciones, y se plasma en rituales naturalizados.

Martel cuestiona el discurso dominante e interroga su legitimidad sin reemplazarlo por otra figura de autoría imperante.

En efecto, la contaminación intergeneracional de la violencia se funda en la diseminación de la autoría enunciativa, una clave del dispositivo fílmico de Martel. Parafraseando a Deleuze y Guattari (1980), diría que al elaborarse simultáneamente y desde todos los puntos bajo la influencia recíproca de las distintas observaciones, el cuerpo fílmico se constituye y a la vez opera una redistribución de poder y autoridad en el cuerpo social. Un cuerpo social aquí representado por una familia monstruosa encabezada por una *mater familias* tiránica que se equipara al dueño legal del hogar y de todos sus miembros, típica de la sociedad patriarcal desde la Antigüedad. Clasista, racista, incestuosa, Mecha manda desde su cama, grita, insulta, humilla pero –como en los cuentos de Silvina Ocampo– su sarna la está agobiando: estancada en su cama, igual que la vaca en el pantano que su hijo menor tuerto, Joaquín, termina matando con la escopeta familiar, se está pudriendo.

Las cicatrices que llevan los miembros del clan y sus vicios señalan la inminencia del hundimiento. Mecha apenas sale de la cama donde murió su propia madre y no se quita sus gafas de sol ni su copa de vino – prótesis anestésicas contra la realidad más inmediata. Gregorio también es alcohólico y se tiñe el pelo, que peina a cada rato mirándose en el espejo, performando un preparativo de seducción obsoleta y vana puesto que es impotente y ya casi no sale de La Mandrágora. Joaquín, aún adolescente, es tuerto, exhibe cicatrices en la cara y aparenta ser el heredado de la moral maternal y paternal. Momi, tal vez la más consciente de los niños, observa a su madre y en un momento la enfrenta, pero también usa del poder de su clase para expresar e imponer sus deseos a Isabel, la mucama *colla*, a quien maltrata y mima como si fuera un animal más. Sucia y obsesionada, Momi se pega al cuerpo de la criada que sigue y persigue, repitiendo los insultos que profiere su madre ("¡China carna-

valera!"), igual que su hermano Joaquín, con quien comparte una fascinación por los criados. Éste se pasa el tiempo en el cerro con los *collas* y disfruta de su trato con los animales, pero al mismo tiempo, es capaz, mientras acaricia al perro, de asumir el discurso racista de sus padres con respecto de los *collas*. Así, cuando regresa del dique donde estuvieron compartiendo una tarde con los nativos, Joaquín expresa su desprecio de clase: "Son puro barro. Estos collas de mierda comen cualquier cosa". Pero unas horas después, se chupa los dedos mientras come los peces que capturaron y que Isabel acaba de cocinar, a pesar del comentario infame de su madre, Mecha.

Los habitantes de La Mandrágora asumen la marca que los designa colectivamente como opresores u oprimidos, y es precisamente esa capacidad de la cineasta de incluirlos tod@s en su realidad lo que señala una voluntad de superar la heterodesignación como proceso de exclusión. Dicho de otra manera, y retomando el aporte de la filósofa argentina María Luisa Femenías, no se trata de inventar una resolución ficticia e ideal del conflicto, sino de "asumir una cierta identidad como positivamente otra exige la previa marcación de ese rasgo, producido por una cierta estructura socio-política en términos de exclusión, o, al menos de situación de conflicto", lo cual produce una desestabilización y resignificación de la heterodesignación (Femenías, 2011: 41).

El deseo como capacidad de desestabilización y resignificación

El dispositivo fílmico armado por Martel no se funda en una línea dramática sino en una acumulación de momentos inapropiados e inesperados. Esa proliferación erosiona la autoridad en varias de sus aristas. Hemos evocado la elección de una diégesis múltiple y abierta, la ruptura de los flujos narrativos y la apuesta por la realidad, las interpelaciones diversas, la fragmentación y la proliferación de microrrelatos, que no conforman una película coral sino que participan de interacciones rizomáticas. Otros elementos cruciales por el riesgo que acarrea en cuanto a la recepción de una primera película y sus consecuencias en cuanto a la posibilidad de seguir filmando: la no búsqueda del placer y la integración de l@s espectadores, cuyas percepciones son solicitadas constantemente sin que logren la totalidad o la finalidad de lo que surge sin cesar. Eso conlleva una frustración y un posible rechazo, totalmente asumido por Lucrecia Martel.

> Se trata de una percepción intensa y extremadamente sensible, pero parcial e insuficiente para descodificar todo lo que sucede: los planos registran las acciones desde una posición excéntrica y su decisión de resaltar o asordinar determinados componentes de la escena produce un tono levemente extrañado (Oubiña, 2007: 16).

El malestar y extrañamiento así percibidos proceden de la sinuosidad de las trayectorias de cada un@ dentro y al margen del grupo en el que se sitúa o en el que lo sitúan los demás: de manera caótica pero constante, cada un@ exhibe como una cicatriz la microfísica del poder en el cuerpo social. Por un lado, la puesta en escena es excesiva por cuanto Martel parece estar filmando algo que se le escapa: o llega tarde la cámara o se queda demasiado tiempo, prolongándose las tomas sin que se llegue a un final. Ejemplo de ello es el salto de Momi en el agua estancada: no la vemos reaparecer a pesar de la duración excesiva de la escena y tampoco produce en los demás niños una reacción esperada. Después de una elipsis, volvemos a observar a la manada de chavales alrededor de la pileta y en el agua como si nada. Entrevemos un fragmento del bañador de Momi que ocupa un rincón del encuadre, y nada más. Un *no acontecimiento* más entre los muchos que cuenta la película.

La voluntaria falta de transiciones y el fuera de campo tanto audio como visual participan de esa suspensión. El sonido contribuye de una manera inédita a plasmar la atmósfera de esta familia hacinada. Para Lucrecia Martel: "Cuando uno hace cine quiere compartir algo con otro, y para hacerlo necesitás ubicar al otro en tu cuerpo. Quiero poner al espectador dentro de la protagonista. Yo soy la gestora de ese encuentro" (en Minghetti, 2008).

El sonido es un elemento central de su dispositivo fílmico porque, como contaba ella en una charla sobre el sonido en la escritura y la puesta en escena:

> Una sala de cine es como una pileta: el sonido en el cine se propaga en la sala y nos atraviesa el cuerpo y toca todo lo que se oponga en su camino, y en una sala de cine nostr@s l@s espectador@s somos esos obstáculos. Podemos cerrar los ojos pero no tenemos párpados para el oído. No podemos obturar el sonido que es entonces lo inevitable en una sala de cine (Martel, 2009).

Contribuyendo a la disolución espacio-temporal, el sonido genera un desbordamiento del sentido y de los sentidos y participa de la resignificación de la experiencia de los cuerpos y de su lenguaje.

La omnipresencia del agua realza la experiencia sensual de los cuerpos: la atmósfera empalagosa culmina a la hora de la siesta cuando los cuerpos adolescentes se amontonan en los lechos o alrededor de la pileta. El agua podrida de la pileta, la lluvia, el sudor de los cuerpos sucios y la humedad climática parecen influir en el comportamiento y la percepción de esos seres reunidos, pero también desconcierta e impacta nuestra recepción. A la desfamiliarización visual se combina un enfoque sensorial, y en particular auditivo, que devuelve a los sentidos una primacía sobre lo verbal y lo visual. La acumulación de escenas visualmente desenfocadas pero donde brotan llamadas sexuales nos envuelve y nos empapa, (re)activando una memoria corporal y un extrañamiento intenso.

En *La ciénaga* no deja de circular el deseo de l@s jóvenes, concebido como un impulso vital frente a la apatía de l@s adult@s; el deseo viene contrarrestar la violencia naturalizada que atraviesa a toda la tribu de La Mandrágora.

> La familia es un particular grupo de gente en donde, por cuestiones que para mí no son nada naturales, está proscrito el sexo salvo en los padres. Pero el deseo está siempre que hay un grupo de gente, así se trate de quienes estén o no unidos por la sangre; el deseo es algo que fluye, no necesita de la concreción del acto sexual, pero circula, y evitarlo es una actitud muy clase media (…). Donde más se ve una persona viva es en esas actitudes, que son totalmente anárquicas y están siempre latiendo y vivas. Para mí lo sensual o sexual de la película era importante para contradecir esa cosa de desesperanza (Aguzzi, 2001).

El deseo abre brechas en el determinismo y la fatalidad. Animales, criados, jóvenes se rozan y rechazan, se atraen y someten fuera del alcance de los adultos que renunciaron hace mucho a asumir su papel de protectores y educadores, abandonándose al letargo que, según reza el DRAE, es el "síntoma de varias enfermedades nerviosas, infecciosas o tóxicas, caracterizado por un estado de somnolencia profunda y prolongada".

La hora de la siesta parece interminable y propicia encuentros inapropiados que resaltan las pulsiones de los jóvenes, más allá de las normas, de las jerarquías, de los juicios morales y de las prohibiciones que la cultura erigió. "Su proliferación en *La ciénaga* es necesaria para entender la familia como una entidad más bien tribal y para desplegar uno de los temas más inquietantes que propone la película alrededor del erotismo familiar" (Martel; Link, 2001).

Así, por ejemplo, el deseo y la fascinación que sienten Momi y Joaquín por los *collas* los llevan a experimentar los límites de su propia identidad, dejando que brote una subjetividad que deja las riendas sueltas a las contradicciones múltiples que atraviesan sus cuerpos deseantes. El incesto sugerido entre los hermanos José y Verónica, el deseo homosexual de Momi, el goce primitivo que le proporciona a Joaquín la promiscuidad con los animales, todas esa formas de deseo materializan un desbordamiento sensual y una complicidad física con seres *abyectos*, según los criterios discriminatorios elaborados por las instancias legítimas de la sociedad en la que les tocó vivir. La sexualidad difusa aunque no consumada mantiene una apertura y una fragmentación que interpelan a l@s espectadores sin intervención terminante de la cineasta.

No hay final y mucho menos final feliz. La película se corta después de la caída, fuera de campo, absurda y a la vez anunciada, del hijo más joven de Tali, Luciano, pequeño monstruo atormentado por el diente que le está creciendo en el paladar y los ladridos del perro de los vecinos que asocia con el cuento de terror del perro-rata. Pero Luciano no hace de víctima expiatoria puesto que no hay redención posible. Igual que en *La rabia* de Albertina Carri, Lucrecia Martel observa detalladamente –como lo haría un entomólogo, según rezaba Buñuel– la propagación de la infección sin intervenir y desde la distancia de la otredad, lo innombrable, lo hasta ahora irreconocible. La cineasta re-conoce a esos seres subalternos con los que nos convida a experimentar una forma de convivencia que puede que se quede clavada en la memoria más allá del tiempo de la representación.

La trayectoria de Lucrecia Martel se inició cuando de adolescente le regalaron una cámara y empezó a filmar horas sin parar. La nitidez de su observación radica en una mezcla de empatía y distancia, de una percepción desde múltiples perspectivas sensoriales de situaciones simultáneas que no busca aclarar, y del desfase constante que viene de la compleja sensibilidad de los niños que la cineasta explora en cada una de sus películas. Requiere la parti-

cipación de l@s espectadores, de su capacidad de sentir sin poder nombrar, de su posicionamiento "como otros dislocados, aquellos que rehúsan estar (y adoptar) la forma y el lugar que las narrativas hegemónicas les confieren" (Femenías, 2006: 101). La trivialidad y complejidad de los encuentros y desencuentros entre los personajes exponen juegos de perspectivas múltiples, contradictorias, en conflicto. El extrañamiento celebrado por Germaine Dulac existe, desafiante y prometedor. La película de Martel negocia con la nomofática y logra generar nuevas posiciones visuales y sensoriales tanto para los protagonistas de sus películas como para l@s espectador@s. Eso es un cine político.

Notas

[1] Conviene añadir que su tercer largometraje, *La mujer sin cabeza*, es una coproducción entre la Argentina, España (El Deseo, la productora de los hermanos Pedro y Agustín Almodóvar), Francia e Italia, y que fue estrenada por Distribution Company.

[2] Traducida por Michèle Soriano en Mullaly; Soriano, 2014: 16.

[3] El concepto es acuñado por la teoría de la recepción y remite a los conocimientos y las experiencias anteriores de l@s espectadores, influid@s por elementos canónicos como el género de la película, el prestigio de su director(a) y/o del elenco etc. Queda claro que la presencia de Graciela Borges sí que tuvo impacto en el público argentino.

Bibliografía

Aguzzi, Juan (2001) "El deseo es algo que fluye; evitarlo es una actitud muy clase media", en *El eclipse*. Año 3, n°4, junio. Buenos Aires.

Burch, Noël (2008) *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos

Deleuze, Gilles; Guatarri, Felix (1972) *Capitalismo y Esquizofrenia* (*1 L'Anti-Œdipe, 1972; 2 Mille plateaux*, 1980). París: Les Éditions de Minuit.

Femenías, Maria Luisa (Comp.) (2006) *Feminismos de París a La Plata*. Buenos Aires: Catálogos.

------ (2011) "Igualdad y diferencia: dos niveles de análisis" en *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*. Vol. 1, No 5: 9-43.

Le Doeuff, Michèle (1998) *Le sexe du savoir*. París: Aubier.

Link, Daniel (2001) "Tres mujeres" en http://www.pagina.12.com.ar/2001/suple/radar/01-03/01-03-18/nota1.htm. (Última consulta: 31/12/2014).

Martel, Lucrecia (2009) "El sonido en la escritura y la puesta en escena". Casa de América, videoconferencia, https://www.youtube.com/watch?v=AS6UsJND1pE. (Última consulta: 31/12/2014).

Minghetti, Claudio D. (2008) "El extraño mundo de Lucrecia Martel" en *La Nación*. 19/08/2008. http://www.lanacion.com.ar/1040986-el-extrano-mundo-de-lucrecia-martel. (Última consulta: 31/12/2014).

Mullaly, Laurence; Soriano, Michèle (2014) *De cierta manera: cine y género en América Latina*. París: L'Harmattan.

Oubiña, David (2007) *Estudio crítico sobre* La ciénaga. Buenos Aires: Picnic.

Sánchez-Biosca,Vicente (1993) "La composición del espacio y el raccord en el cine alemán a mediados de los años veinte" en García Fernández, Emilio C. [Coord.]. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la A.E.H.C. Madrid: Editorial Complutense.

4. « Discours filmique et contrainte idéologique : la révolution cubaine "à la manière de" Sara Gómez », *Discours et contrainte*, *Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, Paris, Université Paris-Sorbonne, 2007. http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/mulally.pdf

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 2 : Les enjeux de la représentation dans des contextes historiques d'exception/ I. Décoloniser les écrans sous condition / B. Histoires plurielles /2. Les oubliées de la révolution

Discours filmique et contrainte idéologique : la Révolution cubaine « à la manière de » Sara Gómez

Laurence Mullaly
Université Bordeaux III Michel-de-Montaigne
lmullaly@neuf.fr

Je souhaite placer ma communication sous l'égide d'une réflexion de Gilles Deleuze commentant l'œuvre de Miche Foucault et qui m'a accompagnée tout au long de ce travail.

> Nous appartenons à des dispositifs, et agissons en eux. La nouveauté d'un dispositif par rapport aux précédents, nous l'appelons son actualité, notre actualité. Le nouveau, c'est l'actuel. L'actuel n'est pas ce que nous sommes, mais plutôt ce que nous devenons, ce que nous sommes en train de devenir, c'est-à-dire l'Autre, notre devenir-autre. Dans tout dispositif, il faut distinguer ce que nous sommes (ce que nous ne sommes déjà plus), et ce que nous sommes en train de devenir : la part de l'histoire, et la part de l'actuel.
> L'histoire c'est l'archive, le dessin de ce que nous sommes et cessons d'être, tandis que l'actuel est l'ébauche de ce que nous devenons. Si bien que l'histoire ou l'archive, c'est ce qui nous sépare encore de nous –mêmes, tandis que l'actuel est cet Autre avec lequel nous coïncidons déjà.[1]

Il me semble que la démarche de la cinéaste Sara Gómez au sein de la Révolution cubaine s'inscrit dans cette problématique de l'histoire du présent. De quelle Histoire s'agit-il ?

La Révolution cubaine de 1959 a suscité dans les premiers temps un élan international d'autant plus enthousiaste que dans le contexte de l'après-guerre et la guerre froide, les traditionnelles sources de productions politiques et artistiques semblent s'être embourbées.

Le cinéma cubain, dont l'acte de naissance est officiellement lié à la création de l'Institut Cubain d'Art et Industrie Cinématographique, quelques mois à peine après le triomphe de la Révolution, constitue l'un des piliers du Nouveau Cinéma Latino-américain.

Alfredo Guevara, un proche de Fidel Castro, fera de l'ICAIC un lieu privilégié de l'expression artistique cubaine. Il prône un cinéma libre et critique en rupture avec les modèles hégémoniques qui l'ont précédé :

> De este modo se creará el repertorio de imágenes y vivencias, de obras concretas, que nos falta. Se establecerán los términos de confrontación propicios a la crítica, a la superación y los hallazgos, encontraremos así el espejo en que vernos, ese cristal en que nos reconoceremos o descubriremos con placer, horror o asombro.[2]

L'histoire de l'ICAIC est donc intrinsèquement liée à l'histoire de la Révolution et la variété de ses productions en fait un terreau idéal pour interroger les rapports qu'entretiennent l'art et le pouvoir. Après la « décennie prodigieuse » qui va de 1959 à 1969, le cinéma cubain, à l'image de la société, s'enfonce dans « le quinquennat gris » ou « la décennie noire », marquée par la mort de Che Guevara en Bolivie en 1967, l'intervention soviétique en Tchécoslovaquie soutenue par Fidel Castro, l'affaire Cabrera Infante en 1968 puis l'affaire Padilla et le Premier Congrès National de la Culture et de l'Éducation, en 1971. Autant

[1] « [...] Dans tout dispositif, nous devons démêler les lignes du passé récent et celle du futur proche : la part de l'archive et celle de l'actuel, la part de l'histoire et celle du devenir, la part de l'analytique et celle du diagnostic. » Gilles Deleuze : Foucault, Historien du présent, *Magazine littéraire* 257, sept. 1988.

[2] Alfredo Guevara, « Realidades y perspectivas de un nuevo cine », 1963.

d'éléments qui freinent les élans, alors que sur le plan économique, l'échec de « la Zafra de los 10 millones » a des conséquences lourdes sur tous les secteurs.

Artistes et intellectuels sont alors sommés de se ranger derrière la bannière révolutionnaire et de s'exprimer en fonction de valeurs de plus en plus contraignantes[3].

Et si au sein de l'ICAIC, qui concentre l'essentiel des moyens de production cinématographique, Alfredo Guevara parvient à défendre une liberté d'expression peu commune dans les autres arts, les paramétrages de plus en plus serrés aboutissent à la censure ou à l'autocensure, au nom même du principe de défense de la Révolution.

C'est précisément dans ce climat où la désillusion et le désarroi gagnent les rangs des plus convaincus (le cas de Humberto Solas, considéré comme l'un des chantres de la révolution, et dont le film *Un día de noviembre* achevé en 1972 ne sortira en salle qu'en décembre 1978 en est un exemple) que Sara Gómez tourne son premier film.

Jeune femme afro-cubaine issue de la classe moyenne, elle étudie le piano puis le journalisme, la philosophie et l'ethnologie avant de se tourner vers le cinéma où elle fait ses premiers pas, comme bon nombre d'apprentis cinéastes de sa génération, en travaillant comme assistante et en tournant une dizaine de courts-métrages documentaires.

En 1974, Sara Gómez n'a que trente et un ans mais déjà plus de dix ans d'expérience auprès des maîtres de l'ICAIC que sont Tomás Gutierrez Alea, Jorge Fraga et García Espinosa, lorsque elle se lance dans son premier long métrage.

Je vous propose une traversée de son film à la lumière de l'article fondateur de Julio García Espinosa intitulé « Por un cine imperfecto » daté de 1969. Pour lui, les cinéastes doivent décoloniser les écrans. Il ne s'agit plus de rechercher l'approbation du vieux continent ou du Nouveau Monde nord américain – dont le cinéma « parfait » est jugé « réactionnaire » - mais de trouver une nouvelle voie en phase avec les bouleversements qui secouent le continent latino américain et au sein duquel l'île de Cuba entend jouer un rôle déterminant.

> Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquellos que piensan y sienten y viven en un mundo que puede cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar, y revolucionariamente. [...] El hombre es más creador que imitador.[4]

Je tenterai à partir de cet axe de lecture du film de vous montrer quel dispositif Sara Gómez met en œuvre pour nous faire pénétrer la société cubaine, et ce que révèle son dispositif filmique.

I. La révolution filmique au coeur de la révolution idéologique

L'un des objectifs de la nouvelle société cubaine était d'en finir avec les discriminations des anciens régimes fondées sur la race, la classe sociale ou le sexe. Après une campagne nationale d'alphabétisation, une réforme toute aussi ambitieuse de l'habitat met à contribution les classes populaires marginalisées jusqu'alors. De nouveaux lotissements sont édifiés par les habitants eux-mêmes, les enfants sont envoyés à l'école et le chômage est enrayé par la mise au travail de tous.

[3] Tous ces événements marquent un fléchissement vers ce que Humberto Solás, chantre de l'ICAIC considéra comme « une maladroite institutionnalisation marxiste de la culture » (cité par Rufo Caballero, « Habría que estar en mi piel », *Revolución y cultura*, La Habana, n°2-3, junio de 1999, p. 5, repris par J. A. Borrero, *Cuba :, cinéma et révolution*, sous la direction de J. Amiot et N. Berthier, Le Grimh-LCE-Grimia, Lyon, 2006, p. 118.

[4] Julio García Espinosa, « Por un cine imperfecto », *La doble moral del cine*, E.I.L.C.T.V Ollero & Ramos editores, San Antonio de los Baños, Madrid, 1996, p.25-26.

En se plongeant dans le quotidien des habitants du quartier pauvre de Miraflores, reconstruit en 1962, elle met en application les préceptes énoncés par García Espinosa dans son article intitulé « Por un cine imperfecto » qui répond à son tour au Cinema Novo et à « l'esthétique de la faim » des brésiliens Glauber Rocha et Nelson Pereira dos Santos, au « Tercer Cine » des Argentins Solanas et Getino ou encore au Nouveau Cinéma Bolivien de Jorge Sanjinés.

Son discours vise à donner la parole aux oubliés de la révolution et à révéler leurs difficultés et la nature des contraintes qui pèsent sur eux, afin de comprendre pourquoi ils constituent des foyers de résistance.

Le dispositif filmique est une prouesse en soi et c'est sans doute ce qui nous permet de pénétrer un univers jusqu'alors peu représenté à l'écran. Sara Gómez repousse en effet les limites franchies par Tomas Gutiérrez Alea dans *Memorias del subdesarrollo* (1968) qui n'hésitait pas à transgresser les contraintes génériques de la fiction et du documentaire. La cinéaste va au-delà de cette pratique transgénérique qui deviendra d'ailleurs l'une des marques du cinéma cubain. Elle tisse sa trame en entremêlant le documentaire et la fiction qui s'imbriquent au point de se fondre.

On s'engage dans ce film hybride par deux voies :

- le documentaire qui retrace l'histoire en train de se faire du nouveau quartier de Miraflores et de ses habitants, pour la plupart afro-cubains, filmés dans leur vie quotidienne.
- la fiction qui raconte l'histoire d'amour entre Mario et Yolanda, incarnés par des acteurs professionnels.

L'impression d'étrange familiarité qui saisit le spectateur est due au fait que la relation conflictuelle entre les deux protagonistes de la fiction se trouve parfaitement intégrée aux conflits générés au sein de la communauté de Miraflores par l'application des nouveaux codes imposés par la révolution.

Que ce soit à échelle individuelle ou à échelle collective, les comportements sont hissés au premier plan, non pas pour les dénoncer mais pour les appréhender autrement. Le but est de comprendre comment, quinze ans après l'avènement de la révolution et les multiples changements que celle-ci a introduit dans la société cubaine, des résistances demeurent et des situations officiellement abolie perdurent.

L'histoire du quartier havanais de Miraflores est filmée selon des modalités qui rappellent le Free Cinema, lui-même influencé par le néoréalisme et la nouvelle vague. La caméra portée à l'épaule donne une grande liberté de mouvement. Les plans moyens et les effets de zooms avant et arrière conjuguent la proximité physique avec les intervenants et la captation de l'espace, sujet du film au même titre que les histoires individuelles. Enfin, le scénario co-écrit avec Alea, réinvente l'histoire d'amour en allant à la rencontre de chaque protagoniste et de ses problématiques quotidiennes, étroitement liées aux fonctionnements de la collectivité.

Le résultat obtenu tient aussi au fait que la réalisatrice s'est immergée pendant plusieurs mois avec une équipe technique réduite dans le quartier réhabilité de Miraflores. Le contact qu'elle a établi avec les ouvriers, les mères de familles, les enseignants et les enfants apporte une dimension chorale à son travail. Cette démarche obéit à la recommandation de García Espinosa :

> Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva en el arte. No hay por qué dudar que la desparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente, el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora,

> conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, psicólogos, economistas, etcétera.[5]

En intégrant les habitants au tournage, mentionnés au générique comme « personnages réels », elle déborde les contraintes génériques du documentaire et de la fiction, et surtout crée un nouveau régime d'énonciation qui prend la relève du postulat formulé par Espinosa :

> Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. [...]
> El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.[6]

Cela ne signifie pas que la qualité et la technique sont superflus mais plutôt que le cœur d'un film révolutionnaire se situe ailleurs, là où l'art disparaît et où le tout apparaît.
Sara Gómez, dont nous avons mentionné le parcours exemplaire, maîtrisait suffisamment la technique pour prétendre s'en passer. Et Alea abonde dans ce sens qui rappelait :

> A Sara le hubiera gustado hacer cine sin cámaras, sin micrófonos : directamente y es lo que le da esa fuerza. [7]

Du début à la fin du film, l'histoire individuelle de Mario et Yolanda et l'histoire collective du quartier de Flores sont montées, assemblées, en séquences alternées qui s'imbriquent les unes dans les autres. Les deux catégories, fictionnelle et documentaire s'interpellent et se répondent ainsi dans un dialogue qui intègre également des analyses apparemment méta-diégétiques, constituées de fragments de documentaires préexistants.

Ces inserts n'obéissent pas à ce que l'on pourrait considérer comme une volonté de documenter le réel d'un point de vue sociologique. Ils enrichissent la narration, tout en rompant la linéarité du récit. Ainsi l'extrait du moyen métrage documentaire de l'Argentin Fernando Birri sur les enfants des bidonvilles qui longent la voie ferré, *Tire Die*, de 1958, élargit sa réflexion sur les causes du sous-développement cubain à toute l'Amérique Latine.

Cet insert est bien sûr un hommage au fondateur de l'École documentaire de Santa Fe, c'est-à-dire à un compagnon de lutte qui partage sans doute autant qu'elle l'opinion de García Espinosa concernant la dénonciation :

> No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen consciencia los que no luchan. Sí, si la denunia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan.[8]

Sara Gómez pratique un cinéma fondé sur ce que García Espinosa appelle « la communication-expression pour tous ».

> El cine no es una comunión para nadie. El cine es comunicación-expresión para todos. [...] La relación autor-cine en el cine cubano de hoy : información sistemática, lucha de ideas, director (y no productor) responsable máximo del equipo, rechazo a los mecanismos de consagración, rechazo del cine como Meca. La relación autor-cine es siempre un punto de partida como lo es también la relación espectador-cine.[9]

Le film n'est plus envisagé comme un tout fermé sur soi, une démonstration, mais comme une ouverture sur l'autre.

---

[5] J. García Espinosa, op. cit., p. 27
[6] Ibid., p. 27-28.
[7] Cité dans *Cine Cubano*, La Havane, n°127, 1989, p. 39 et repris dans l'article de N. Berthier et M. Roumette « Un certain regard », *Cuba : Cinéma et révolution*, op. cit. p. 125.
[8] J. García Espinosa, op. cit., p. 26.
[9] J. García Espinosa, op. cit., « En busca del cine perdido », (1971), p. 29-33, p. 31.

L'extrait de *Tire Die* de Fernando Birri explique les origines et surtout les conséquences de l'exclusion de franges entières de la population sur les comportements. Il éclaire donc le récit fictionnel de Mario relatant son enfance misérable à Yolanda.

La cinéaste n'hésite pas à transgresser une nouvelle fois le règne de la fiction en consacrant un large extrait documentaire à la culture Abakuá. La dimension ethnologique de ce fragment intercalé dans la fiction se révèle à son tour significative pour comprendre l'attitude du personnage de Mario, héritier d'une histoire scellant fraternité virile et « machisme ».[10]

L'article écrit à quatre mains de Monique Roumette et Nancy Berthier consacré à *De cierta manera*, synthétise sa démarche :

> Dans le film, donc, Sara Gómez fait cohabiter librement fiction et documentaire, sans égards pour les lois de la vraisemblance dramatique, dans le but de rendre compte, par tous les moyens possibles, de la réalité socioculturelle conflictuelle qui l'occupe. Elle contraint le spectateur à un mode de perception complexe, « décolonisée » par rapport au cinéma « parfait ».[11]

II. Que révèle le dispositif à l'œuvre dans « De cierta manera » ?

Sara Gómez a tourné un film engagé qui s'attaque à la réalité cubaine dans toute sa complexité. Loin de tout dogme, elle est portée par sa condition de femme afro-cubaine et de réalisatrice à se pencher sur les causes du sous-développement encore à l'œuvre dans la nouvelle société. Plutôt que de valoriser les acquis de la Révolution, la cinéaste démontre qu'il ne suffit pas de légiférer pour que les mentalités changent radicalement et ce faisant adhère pleinement à l'un des principes fondamentaux du « cinéma imparfait » tel qu énoncé par Espinosa :

> El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedica fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo.[12]

Les personnages sont moins des symboles que des êtres humains filmés dans leur processus d'intégration des nouvelles donnes. Mario (Mario Balsameda) est un mûlatre qui a failli mal tourner et pour qui la Révolution fut un rempart et une voie de sortie de la misère et de la marginalité. Son parcours l'a conduit à abandonner ses croyances, ce que la prêtresse de santería lui reproche affectueusement lorsqu'il conduit Yolanda pour qu'elle assiste à une cérémonie. De même, lui qui tout jeune voulait être « ñáñigo », c'est-à-dire appartenir à la société des Abakúas, dont la structure secrète, exclusivement masculine et le principe d'entre aide rappellent la franc-maçonnerie, a renoncé a ce pan de la culture dont les origines sont raciales. En revanche, il ne peut se défaire de certaines attitudes jugées intolérables par Yolanda et qui sont en fait les traces présentes d'un héritage qui n'a pu être éradiqué. A plusieurs reprises, il se trouve en proie à des situations qui font émerger les valeurs profondes qui structurent sa personnalité.

---

[10] La cinéaste exhume les origines du folklore cubain et s'inscrit une fois encore dans la voie revendiquée par García Espinosa : « El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como une denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. » op. cit., p.27-28.

[11] N. Berthier, M. Roumette « Un certain regard », *Cuba, Cinéma et révolution*, op. cit. p. 130.

[12] « El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. », J. G. Espinosa, op. cit., p.27.

Ouvrier dans une usine d'autobus, il dénonce le mensonge d'un de ses compagnons au cours d'une assemblée publique de travailleurs mais regrette son geste qui va à l'encontre de l'amitié virile et de son traditionnel code de l'honneur. Sa relation avec Yolanda le conduit à s'interroger sur sa conduite au sein de la collectivité et dans l'intimité.

Yolanda Cuéllar, Yolanda dans le film, campe une jeune institutrice issue des classes moyennes, nouvellement nommée dans une école municipale de Miraflores, et dont les convictions sont ébranlées au quotidien par les résistances de ses élèves, de leurs parents, et les critiques de ses collègues qui la jugent trop rigide dans son travail. Mariée très jeune, elle s'est séparée de son époux qui voulait lui imposer de le suivre lorsqu'il fut muté pour réaliser son service rural. Résolument moderne, elle étudie et travaille et ne semble pas prête à tolérer les manifestations du machisme de Mario, qui lui a bien du mal à accepter son indépendance. (-Tu es toujours seule ? demande Mario. – Je suis toujours indépendante, lui répond-elle).

On l'aura compris, le film fonctionne autour d'un axe principal : la délicate évolution des mentalités.

Lors d'une des dernières séquences du film, Yolanda reproche à Mario son machisme en imitant son déplacement et le ton de sa voix (« Hay que hacer el papel para que se sepa en la calle », lui lance-t-elle). Cette plaisanterie faite dans l'intimité constitue en fait un écho contradictoire à une scène précédente où les compagnons de Mario réunis autour d'une partie de dominos entre hommes, le mettaient en garde contre son attitude à elle.

Autant le décalage socio-culturel, énoncé très tôt dans la diégèse, lorsque chacun dresse son portrait à l'autre (Yolanda : « Tengo 25 años, mi familia tenía recursos » ; Mario : Mi familia sí que no tenía recursos como tú dices ») ne semble pas poser de problème à la jeune femme, autant celui-ci est stigmatisé « en société » par un couple de ses amis dont le comportement est empreint des préjugés propres à une société bourgeoise d'« ancien régime ». Lors d'une soirée au restaurant, l'amie de Yolanda lui rappelle que la Révolution c'est bien beau mais que tous ne sont pas égaux, sous-entendant que Mario ne correspond pas à ce à quoi Yolanda peut prétendre.

Yolanda elle-même est en prise avec ses propres contradictions. Maîtresse d'école à Miraflores, elle avoue sa surprise et son désarroi face à une situation qu'elle n'imaginait pas possible à ce stade de la Révolution. Face à l'attitude « anti-sociale » de ses élèves et de leurs mères – les pères ayant abandonné le foyer dans les deux cas évoqués-, elle se braque sur ses principes théoriques. « Je sais que j'ai raison et je ne changerai rien à mon attitude » crie-t-elle à ses collègues lors d'une concertation houleuse.

Ce constat est relayé par la voix off :

> Pero la cultura que vive en los planos más profundos de la conciencia en forma de hábitos, costumbres, valores, normas, puede resistir a los cambios sociales.

Pour la cinéaste, il ne s'agit pourtant pas de sanctionner les échecs de la révolution mais bien au contraire de nourrir l'action à venir d'une observation à hauteur d'hommes et de femmes, de ce qui résiste aux différentes stratégies d'intégration prônées par le nouveau régime. Face à la négation par les instances dirigeantes de l'existence de problèmes dont la source est raciale et culturelle, Sara Gómez insiste sur leur permanence dans l'actualité. En mettant en relation histoire et présent, elle veut favoriser le processus en cours par une approche critique constructive.

C'est dans ce but qu'elle multiplie les points de vue des personnages : les comportements de ceux-ci varient en effet en fonction du lieu où ils se trouvent. L'histoire d'amour entre Mario et Yolanda est l'occasion de mettre en relation le parcours de deux individus profondément différents et différemment influencés par la mise en place d'une société nouvelle. Tous deux ont grandi avec elle et leurs contradictions, leurs défauts et leurs failles montrent que la régénération culturelle (pour reprendre l'expression de Michael Chanan) n'est pas un processus automatique, surtout dans les classes marginales. Seule une prise de conscience mutuelle des influences et des résistances de chacun peut les conduire vers une évolution commune.

Le film s'ouvrait puis était ponctué par une alternance de plans de démolition de bâtiments anciens en zoom avant, et de plans en zooms arrière des nouvelles constructions, comme une métaphore spatiale de l'histoire cubaine. L'espace filmique représentait ainsi la simultanéité du temps passé et du temps présent. Il se termine sur un plan d'ensemble des nouveaux bâtiments au milieu desquels cheminent côte à côte Mario et Yolanda, après une dispute. Est-ce à dire que la voie de l'engagement passe par la connaissance et la reconnaissance de l'autre ?

Conclusion

Dans le contexte des années 70, face à une tendance à l'homogénéisation qui tend à politiser la sphère esthétique au profit du politique, autrement dit à marier l'idéologique et le culturel, Sara Gómez applique ce que Michel Foucault appelait « la morale de l'inconfort »[13]. *De cierta manera* tient d'avantage d'un état des lieux personnel de ce qui constitue la singularité irréductible des individus. A travers la trajectoire des personnages réels et fictifs, elle interroge les modalités de la construction de ce que le philosophe appelle « le sujet social ». Ce faisant elle actualise la Révolution dans ce qu'elle a de vivant, sans se préoccuper des conservatismes ambiants.

Non seulement la cinéaste met en application les principes exposés par García Espinosa dans sa défense d'un « cinéma imparfait » mais elle se montre également farouchement « hérétique », suivant la recommandation formulée en 1963 par Alfredo Guevara. En effet, elle ignore les dogmes et s'éloigne des sentiers battus de la célébration et de l'exaltation pour se plonger dans les marges. Son engagement traduit sa quête d'authenticité envers et contre toutes formes de contraintes.

Il n'est pas étonnant que malgré son décès prématuré à l'âge de trente et un an, juste avant de terminer la post-production de son premier et dernier film, elle fasse aujourd'hui encore figure de modèle, comme en témoignent les documentaires, articles et mieux encore, les films (*Hasta cierto punto*, Alea, 1977) qui lui sont consacrés ou qui entretiennent un lien réactualisé avec cette cinéaste hors du commun.

Laurence Mullaly est Maître de conférences à l'Université Bordeaux III Michel-de-Montaigne. Elle a soutenu en 2005 une thèse sur l'adaptation cinématographique de l'œuvre de Julio Cortázar par Manuel Antin, à l'Université Paris-Sorbonne Paris IV. Ses recherches portent sur le cinéma et la littérature dans l'aire hispano-américaine contemporaine (Cuba, Argentine, Mexique, Espagne).

[13] M. Foucault, « Pour une morale de l'inconfort, une recension de *L'ère des ruptures* de Jean Daniel », repris dans *Dits et écrits*, t. III, Paris, Gallimard, 1994, p. 784.

5. Laurence H. Mullaly, « Rastros de la esclavitud en la sociedad revolucionaria cubana : la isla según Sara Gómez », *Études caribéennes* [on line], n°4, 2019. URL: https://doi.org/10.4000/etudescaribeennes.17617

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 2 : Les enjeux de la représentation dans des contextes historiques d'exception/ I. Décoloniser les écrans sous condition / B. Histoires plurielles /2. Les oubliées de la révolution

Études caribéennes

Études caribéennes

4 | Décembre 2019
Empreintes de l'esclavage dans la Caraïbe

Rastros de la esclavitud en la sociedad revolucionaria cubana: la isla según Sara Gómez

Traces de l'esclavage dans la société révolutionnaire cubaine : l'île selon Sara Gómez

Traces of Slavery in Revolutionary Cuba: The Island According to Sara Gomez

Laurence H. Mullaly

OpenEdition Journals

Edición electrónica
URL: http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/17617
ISSN: 1961-859X

Editor
Université des Antilles

Referencia electrónica
Laurence H. Mullaly, « Rastros de la esclavitud en la sociedad revolucionaria cubana: la isla según Sara Gómez », *Études caribéennes* [En línea], 4 | Décembre 2019, Publicado el , consultado el 01 julio 2020. URL : http://journals.openedition.org/etudescaribeennes/17617

Este documento fue generado automáticamente el 1 julio 2020.

Les contenus d'*Études caribéennes* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Rastros de la esclavitud en la sociedad revolucionaria cubana: la isla según Sara Gómez

Traces de l'esclavage dans la société révolutionnaire cubaine : l'île selon Sara Gómez

Traces of Slavery in Revolutionary Cuba: The Island According to Sara Gomez

Laurence H. Mullaly

Introducción

1 La película *De cierta manera* es el único largometraje dirigido por Sara Gómez (1942-1974), quien fue la primera mujer negra cineasta en Cuba.

2 A lo largo de su breve trayectoria documental, Sara Gómez, que falleció justo antes de terminar su película, en 1974, se empeñó en desentrañar las formas de poder y dominación naturalizadas por las estructuras sociales coloniales y que, si bien fueron declaradas obsoletas por la revolución, no dejaron de reproducirse y mantener relaciones asimétricas.

3 Como intelectual y artista feminista afrocubana, Sara Gómez hizo memoria "a su manera" y desde una perspectiva crítica – fiel al lema de su colega y amigo Tomás Gutiérrez Alea (Titón), "amar es criticar" - brindando más preguntas que respuestas y revolucionando las formas de ver y contar las huellas del pasado colonial en el presente. *De cierta manera* es una obra original y herética – en el sentido que le dio Alfredo Guevara a la herejía cuando asumió el cargo de director del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) –, una muestra de lo que pudo ser el compromiso artístico y político revolucionario cubano puesto que la trama visibiliza la permanencia de las jerarquías étnico-raciales, de género y de clase en la nueva sociedad cubana, casi quince años después del triunfo de la revolución.

1. El arte híbrido de Sara Gómez: hacer visible lo reprimido

4 La trama narrativa del largometraje plantea los primeros pasos de una relación sentimental entre dos personas que antes de la revolución no se hubieran podido cruzar, lo cual sirve de pretexto para plantear los conflictos entre los viejos hábitos - herencia de antiguas estructuras de poder y de valores marginalizadas - y la nueva moral, en el contexto de las transformaciones sociales que tuvieron lugar en Cuba a partir del triunfo de la Revolución en 1959. La película se basa en hechos reales y combina el documental con la ficción para contar cómo la construcción del barrio Miraflores en 1962 por sus propios habitantes generó conflictos, contradicciones y cambios a nivel individual y colectivo.

5 La película se abre *in medias res* con la autocrítica de Humberto, un obrero de la fábrica de transporte del barrio, que abandonó su puesto durante más de cuatro días para irse de juerga con una mujer, y que le pidió a Mario, un compañero de trabajo, que le cubriera la mentira. Ahora que tiene que rendir cuentas a la asamblea reunida para enjuiciar el caso, Humberto el mujeriego no duda en engañar a todo@s con el cuento de la madre enferma. Cuando alude a Mario, como si éste se hubiera ido de la lengua, provoca una crisis entre la asamblea que tiene que ver con la masculinidad y sus códigos. Irse de la lengua remite – sobre todo aunque no exclusivamente a la mitología abacúa y a la traición de Sikan – a una conducta culturalmente asignada a las mujeres. Quien le faltó el respeto a la comunidad de la que forma parte ahora – la asamblea de trabajadores – es Humberto pero lo que lleva Mario a denunciarlo es el hecho de no aguantar pasar por chivato. Entonces es cuando le echa en cara y públicamente su comportamiento que, a su juicio, no es ni revolucionario ni de hombre.

6 Ese conflicto entre compañeros de trabajo plantea la situación de crisis entre los viejos hábitos y la nueva moral revolucionaria en la que se hallan l@s habitantes de la antigua barriada insalubre y marginalizada de la Yaguas, convertida en el barrio nuevo de Miraflores, gracias al programa de acceso a la vivienda y al trabajo amparado por la revolución en los años 60. Las consecuencias del juicio que le hace la brigada de vecinos, cuya lógica y normas colectivas se imponen por encima de cualquier otra, se van a percibir a través de las reacciones y discursos, a veces contradictorios, que recoge la cineasta desde varios lugares de enunciación. *De cierta manera* se presenta como una "película de largometraje sobre algunos personajes reales y otros de ficción" puesto que lo que quiere Sara Gómez es des-jerarquizar los regímenes de verdad.

7 Al otorgarle legitimidad a cada partícipe del proyecto y al observar su forma de relacionarse y expresarse, la cineasta explora y expone los mecanismos de dominación invisibilizados y naturalizados desde la colonia.

8 Filma las escenas de ficción con recursos característicos del cine documental (el zoom indagador del que habla Juan Antonio García Borrero, las miradas a cámara de los personajes, los barridos de la cámara en mano, etc.). Estas escenas engarzan con planos sacados de archivos documentales de diferentes procedencias y ahora revisitadas por dos voces en *off*: una voz femenina - algo inhabitual en aquella época y tal vez una huella de la experiencia que tuvo la entonces muy joven asistente de dirección de Agnès Varda cuando esta vino a Cuba en 1963 a rodar *Salut les cubains!* - y una voz masculina.

La dimensión analítica de su discurso resulta por momentos didáctica, algo que reivindicó plenamente Sara Gómez:

> "el cine, para nosotros será inevitablemente parcial, estará determinado por una toma de conciencia, será el resultado de una definida actitud frente a la necesidad de descolonizarnos política e ideológicamente y romper con los valores tradicionales, ya sean económicos, éticos o estéticos." (Gómez, 1970: 94)

9 Asumía también plenamente la dimensión didáctica del cine revolucionario cuya eficacia radicaba en su capacidad de divulgar e incentivar un pensamiento crítico y de generar nuevas prácticas.

10 El dispositivo fílmico híbrido, así como el montaje, muy elaborado, posibilitan el despliegue de las ideas y voces múltiples que recoge Sara Gómez en sus entrevistas y cuyas dimensiones de raza, clase, género y religión vienen recalcadas en la trama narrativa.

> "Sara Gómez penetró en áreas consideradas marginales, periféricas y oscuras, como también en la corriente de los "dramas de producción" y el obrerismo, característicos de los años setenta. En un proceso que puede catalogarse como de catarsis inicial, la película le dio voz a esos personajes cuyo comportamiento no evidenciaba de inmediato la obra transformadora de la Revolución. El filme matizó nada menos que el idealizado modelo cívico de un "hombre nuevo" y descubrió la cara soez, la mentalidad hacinada y contradictoria de seres comunes, cuya misoginia y casi "antisocial" código conductual sobrevivían a pesar de la corriente ideológica dominante" (Caballero y Del Río, 1995:104).

11 Coincidiendo con la exigencia de la lucidez y la herejía por las cuales abogaba Alfredo Guevara desde 1963, Sara Gómez buscaba romper con los dogmas comúnmente aceptados y, para ello, a nivel formal, salirse de los caminos marcados. La creatividad revolucionaria radicaba en el compromiso de "correr todos los riesgos".

2. La música popular como herramienta privilegiada

12 La música, elaborada en colaboración con el maestro Sergio Vitier, guitarrista y compositor que supo integrar en su música algunos ingredientes de lo que Fernando Ortiz llamó el ajiaco cubano: tambores africanos, ritmos populares y música clásica española. El que fue un gran amigo de la cineasta declaró en una entrevista que dio poco tiempo antes de morir que le fue muy fácil la creación de la música para *De cierta manera* porque era un mundo para él muy cercano ya que se movía en Cayo Hueso y otros barrios similares (Marquetti Torres, 2015). En cambio, Sara Gómez procedía de una familia acomodada e intelectual, y no tenía nada que ver con la cultura marginal que descubrió en su película, eso sí, igual que su protagonista Yolanda, maestra educada y emancipada, que difícilmente resiste la presión de los estereotipos y prejuicios.

> La que iba a dirigir su primer largometraje ya había estudiado durante 6 años música en el Conservatorio de la Habana y ejercido el periodismo en el semanario *Hoy*, antes de ingresar en 1961 el ICAIC como asistente de dirección. Ya había realizado para la serie "Enciclopedia Popular" cortos didácticos cuando se inició en el documental en 1964 con *Iré a Santiago* (1964), en el que, a partir del poema de García Lorca, exploró y recogió diversas vivencias de los habitantes de Santiago de Cuba (Borrero, 18/03/2007, blog). El desplazamiento ideológico que asume en casi cada metraje que logró filmar echa raíces también en la asistencia a varios seminarios a inicios de los 60 sobre "los estudios de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera o Rómulo Lachatañeré, entre tantos otros que, en los años treinta y cuarenta, se

> introdujeron de lleno en aquellas zonas que si bien eran silenciadas, desvalorizadas, marginadas por los círculos de poder académicos, constituían, sin embargo, savia, memoria imprescindible y fundación de nuestra nacionalidad y, por ende, de nuestra cultura" (Valdés León, 2014). Entre sus lecturas se hallaban Saint-John Perse, Che Guevara, Antonio Gramsci, Aimé Césaire, Leopold Sedar Senghor, Frantz Fanon y René Depestre, etc. Además, vivía con intelectuales y artistas que compartían esa conciencia de clase, raza y género y expresaban una inquietud política, así como una ambición de re-descubrir lo que se consideró un legado: las raíces y culturas africanas. Por cierto, esa revisión radical no pretendía borrar las heridas sino "desvelar las consecuencias del atraso y la discriminación a que habían estado sometidas las amplias capas de negros y mulatos en nuestro país" (Marquetti Torres, 2015).

13 La colaboración de Sara Gómez con el músico y gran amigo Sergio Vitier, que se encargó de toda la música de la película, se plasmó en ese deseo de generar nuevos discursos capaces de devolverle al pasado su anclaje en el presente, gracias, en particular, a la creación de una partitura popular y plural, híbrida.

14 El tema inicial compuesto por Sergio Vitier remite a la música popular urbana. Luego aparece la música que acompaña los ritos abacúa y yoruba y es como si se le devolviera a este ingrediente de procedencia afrocubana su dimensión de resistencia cultural. Sin embargo, la voz en off de los comentaristas señala que el apego a la cultura tradicional y oral sería la causa del retraso de las capas marginales. Tanto es así que se produce un choque perceptivo puesto que la música abre brechas en el discurso antropológico sobre el origen y el arraigo de la población de las ciudades de "un código de relaciones sociales paralelas, punto de endurecimiento y rechazo a la integración social" mientras vemos imágenes de un ritual de la sociedad secreta *abacúa*, realizando el sacrificio del chivo. En cuanto al bolero *Véndele* escrito por el boxeador-trovador Guillermo Díaz y que, al parecer, pudo haber inspirado al personaje de Mario, concluye de manera enigmática la película.

15 En cada ocurrencia, la música, aunque parezca a veces cumplir con una función ilustradora, aporta en realidad connotaciones ricas y complejas: es así cómo se establecen nexos entre discurso y realidad, pasado y presente, devolviéndoles a l@s espectadores sus raíces culturales históricamente discriminados y atribuyéndoles a estos una presencia y un valor incontestables.

16 La música como elemento cultural más popular parece acompañar el proceso de transformación de Mario que se enfrenta a la dificultad de asumir parte de su cultura hoy considerada por la revolución como marginal y hasta antisocial. Yissel Arce Padrón estudió esa contradicción irresuelta por el nuevo gobierno y que concierne a Mario, como mulato, y a la mayoría de sus compañeros del barrio de Miraflores. Coincido con ella cuando apunta los límites de la voluntad revolucionaria de erradicar el racismo como otro rastro de la sociedad colonial esclavagista, que se acompañó de una discriminación y hasta en ciertos aspectos de una condena de las culturas y creencias de procedencia afrocubana: "¿cómo puede el individuo en proceso de cambio asumirse dentro de su tradición cultural –negativizada como marginal y atrasada– y ser a la vez crítico con ella?; ¿son acaso dos entidades apartadas las del ser revolucionario y las del ser hombre de barrio, el "socio" ?" (Arce Padrón, 2015: 51).

17 Por un lado, se enmascaran los conflictos raciales con el fin de homogeneizar a los miembros de la nueva nación cubana y por otro se siguen visibilizando las marcas de la diferencia.

3. Procesando el proceso

18 En 1967, Marguerite Duras viajó a Cuba y se interesó por las mutaciones que estaban experimentando los: jóvenes artistas cubanos, en particular Sara Gómez que, 7 años antes de rodar *De cierta manera* explicaba "Yo diría que aquí, en el terreno del individuo no pasó nada, sino que "todo está pasando", y está pasando por medio de una larga y dolorosa "disolvencia", para hablarle en términos cinematográficos. Yo pienso que si bien en lo que se refiere a los cambios revolucionarios en la base económica, estos se producen "por corte", no ocurre así en la escala de los valores éticos individuales" [1](Duras, 1967).

19 La inquietud ética de la cineasta se plasma en la puesta en escena de las relaciones humanas en sus distintas aristas, en las interrelaciones y las dificultas para "metabolizar" el nuevo orden y vivir en la nueva sociedad como un "hombre nuevo". Es, a mi modo de ver, el hilo rojo de la película, que se cristaliza cuando Mario entabla una relación con Yolanda.

20 Mario es el alter ego de Humberto puesto que si bien estuvo a punto de terminar mal, hoy está en un proceso de transformación individual que le exige "abandonar conductas antes reconocidas y legitimadas para los hombres de este sector poblacional, tal cual la religiosidad, el machismo, etc." (Álvarez Ramírez, 2007). Al contrario de Humberto, cuya terquedad ilustra otra cara de la realidad cubana que tiene que ver con el inmovilismo de personas insensibles a los lemas y las consignas revolucionarias impuestas, y que viene evocada en la primera secuencia documental, Mario pugna por adoptar nuevos códigos, aunque estos acarreen conflictos interiores y con su entorno[2]. Mario se enfrenta de manera dinámica a sus prejuicios a partir de su relación con Yolanda, que implica un ascenso social y una arriesgada apuesta. Mario nació, se crió y se hizo hombre en las calles de las Yaguas, barrio marginal de La Habana, y al parecer, estuvo a punto de volverse delincuente de joven cuando "no había nadie quien le aguantara" y luego cuando pensó "irse" es decir "hacerse ñáñigo". Elegir formar parte de esa confraternidad exclusivamente masculina que implica una solidaridad y un compromiso con sus propias leyes hubiera significado otro tipo de iniciación a la religión y a la realidad. Su destino cobró otro rumbo cuando la revolución, cuyo modelo social implicó la integración de las capas más marginales mediante un sistema (re)educativo coercitivo al que supo adaptarse.

21 La masculinidad de Mario se conforma en una combinación de elementos raciales, clasistas y religiosos. Se trata de una masculinidad subalterna en transición y en conflicto puesto que implica negociar con las conductas misóginas de sus socios así como con los prejuicios del vecindario hacia Yolanda considerada como una "jevita fuera del ambiente".

22 Para Yolanda, la realidad es distinta puesto que llegó hace poco a ese lugar cuyas costumbres y especificidades desconoce y del cual, al parecer, se irá tras cumplir su misión educativa. Entre el obrero mulato, hijo de una familia trabajadora pero muy pobre y la maestra blanca procedente de una familia que tenía suficientes recursos para que ella se pudiera educar, una mujer joven pero ya divorciada y que reivindica su independencia, las incomprensiones sobran.

23 Les reúne la voluntad de ser hombre nuevo y una mujer nueva y tienen en común el confrontarse en su ámbito laboral con sus propias contradicciones. Yolanda no acepta los consejos y las críticas de sus colegas que cuestionan sus convicciones y le exigen cambiar de actitud con respecto de sus alumnos y sus madres. Por un lado, está muy preocupada por el destino de las niñas que acuden a la escuela y se pregunta mirando a la cámara: "¿Cuál es su futuro, qué hacen, casarse, hijos... ¿Qué propone la revolución para ellas?" y, por otro lado, es ciega a la realidad concreta de la madre de Lázaro, que cría sola a sus once hijos y trabaja, y además, le riñe a Mercedes, exigiéndole que encuentre una solución para educar mejor a su hijo.

24 En la secuencia final se los ve a ambos, Yolanda y Mario, desde lejos, discutiendo, eso sí, pero encaminándose juntos por una calle del barrio nuevo mientras se escucha la letra ambigua del bolero de Guillermo Díaz: "Véndele a ese mundo que no te da nada, que no tiene flor de la mañana. Sólo rejas y apenas la ventana. Véndele y que ella nunca, nunca sepa nada de aquellas cosas que por ti pasaron, de tu bregar por esas madrugadas. Si ella te muestra la parte vacía de otro mundo lleno, lleno de mentiras. Y si al mirarla buscando sus ojos ves que te rehuye y que no te mira, véndele también." El final entonces no resuelve nada y deja abierta la interpretación en cuanto al devenir de la pareja.

Conclusión provisoria

25 A raíz de la celebración de los cincuenta años de la creación del ICAIC, en marzo de 2009, una encuesta llevada a cabo por la Asociación Cubana de Prensa Cinematográfica cuyos resultados fueron publicados en la revista *Cine Cubano* del mismo año, indicaba que *De cierta manera* ocupaba el rango 11 dentro de las 24 obras de ficción listadas, y que reaparecía entre los 28 documentales destacados por los encuestados con *En la otra isla* (21)[3]. "La mirada femenina: ¿certidumbres en el cine cubano?".

26 En el libro colectivo titulado *De cierta manera: Cine y género en América latina,* Michèle Soriano y yo no solo denunciamos la invisibilidad organizada de las cineastas latinoamericanas, sino que señalamos su aporte y estudiamos sus estrategias para reconfigurar las normas de género. En la introducción, nos preguntamos "¿Desde dónde, cuándo y cómo operan las cineastas para interferir en el régimen audiovisual y alterar un orden desigual? ¿Cuáles son sus estrategias discursivas? ¿Qué variaciones, desplazamientos y opciones adoptan? ¿Hasta qué punto negocian y se (re)aproprian el lenguaje? ¿Qué transgresiones inauguran para crear nuevos enfrentamientos, para fomentar diálogos y alianzas entre las identidades híbridas y plurales?" (Mullaly et Soriano, 2014: 21) A la cineasta Sara Gómez le importaba descolonizar la pantalla según rezaban los manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano en los años 60. Su lógica exploratoria responde a un planteamiento político y ético que consiste en visibilizar las aristas de una realidad imposible de homogeneizar a través de un discurso o un relato lineal y desde una posición unívoca o simplificadora. Se propuso ver y escuchar la experiencia de quienes hasta entonces no supieron, pudieron o quisieron insertarse al proceso revolucionario para que, tras el examen de las huellas de la esclavitud, se pudiera proponer otra manera de ocupar su lugar en el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Ramírez, S. (2007). "De cierta manera feminista de filmar", La Jiribilla, revista de cultura cubana, Año VI, La Habana, URL: http://epoca2.lajiribilla.cu/2007/n339_11/339_18.html#_ftn15

Arce Padrón, Y. (2015). "Relatos de exclusión. Indagaciones poscoloniales sobre raza y marginalidad en el cine de Sara Gómez", Arte y Políticas de Identidad, Itinerarios artísticos de la ciudadanía en el Caribe hispano: entre la política y la estética, URL: http://revistas.um.es/api/article/view/250901, vol. 13.

Borrero, J. A. G. (2001) *Guía crítica del cine cubano de ficción*, Ciudad de La Habana, Cuba, Editorial Arte y Literatura.

Borrero, J. A. G. (2002). *La edad de la herejía : ensayos sobre el cine cubano, su crítica y su público*, Santiago de Cuba : Editorial Oriente.

Borrero, J. A. G. (2009) *Bloguerías*, Camagüey, Editorial Ácana.
Borrero, J. A. G. (2009) *Otras maneras de pensar el cine cubano*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

Borrero, J. A. G. (2012) *Cine cubano: la pupila insomne*, La Habana, Ediciones Unión.

Caballero, R. et Del Río, J. (1995). "No hay cine adulto sin herejía sistemática", Temas, URL: http://www.temas.cult.cu/sites/default/files/articulos_academicos_en_pdf/Descargar%20art%C3%ADculo%20en_120.pdf, n°3.

Diéguez C., D. (2012). "El discurso de la sospecha: ¿Por qué la crítica fílmica feminista?" Género y Comunicación. URL: http://www.comunicacion.redsemlac-cuba.net/Genero-y-Comunicacion/PERSPECTIVAS/El-discurso-de-la-sospecha-¿Por-que-la-critica-filmica-feminista.html

Diéguez C., D. (2014) "La mirada femenina: ¿certidumbres en el cine cubano?, en Mullaly, L. y Soriano, M. (éds.), *De cierta manera: cine y género en América latina,* Paris, L'Harmattan, coll. Sexualité et genre : fiction et réalité: 49-63.

Gómez Yera, S. (1970). *Pensamiento crítico*, Habana No. 42, julio: 94

Marquetti Torres, R. (2015), « Sergio Vitier... De cierta manera », *La Gaceta de Cuba*. No. 3. Mayo-Junio de 2015, http://www.desmemoriados.com/sergio-vitier-de-cierta-manera/#_ftnref2

Mullaly, L. (2007) « Discours filmique et contrainte idéologique : la révolution cubaine à la manière de Sara Gómez», Discours et contrainte, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, 2007, http://www.crimic.paris-sorbonne.fr/actes/dc/mulally.pdf

Mullaly, L. (2012). "El discurso femenino en el cine cubano : en busca de las mujeres invisibles", *1959-2009: Regards sur 50 ans de vie culturelle avec la Révolution cubaine,* Paris, Indigo: 121- 138.

Mullaly, L. (2014) Mullaly, L. et Soriano M. (éds.), *De cierta manera: cine y género en América latina,* Paris, L'Harmattan, coll. Sexualité et genre : fiction et réalité.

Negra cubana tenía que ser (blog) "Cuestionario de Marguerite Duras a Sara Gómez Yera" https://negracubanateniaqueser.files.wordpress.com/2013/09/cuestionario-de-margarite-duras-a-sara-gomez-yera.pdf

Soriano, M. (2014) "Introducción. De cierta manera: cuando las cineastas latinoamericanas reconfiguran las normas de género.", en Mullaly, L. et Soriano M. (éds.), *De cierta manera: cine y género en América latina, Paris,* L'Harmattan, coll. Sexualité et genre : fiction et réalité : 9-24.

Valdés León, C. (2014) "*De cierta manera*: Lecturas de Frantz Fanon en Sara Gómez", Visaje, Universidad del Valle, URL: https://revistavisaje.com/de-cierta-manera-lecturas-de-frantz-fanon-en-sara-gomez/

Vilasís, M. (1995). *Pensar el cine*, Ediciones Unión, La Habana.

NOTAS

1. Este cuestionario lo encontró el investigador e historiador del cine cubano Juan Antonio García Borrero mientras buscaba datos sobre la obra de Sara Gómez en 2007. Le debo mucho al diálogo diaspórico que provee su blog Cine cubano La pupila insomne (https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com) así como a las relecturas afrofeministas promovidas por el blog de Sandra Abd'Allah-Alvarez Ramírez Negra Cubana tenía que ser (https://negracubanateniaqueser.com/) que arroja una luz estimulante e incómoda sobre la colonialidad del poder en las artes y en la vida desde una perspectiva interseccional. (https://negracubanateniaqueser.files.wordpress.com/2013/09/cuestionario-de-margarite-duras-a-sara-gomez-yera.pdf)
2. Resultaría interesante retomar la trayectoria del personaje de Mario a partir de los modelos analíticos propuestos por Ismael Sarmiento Ramírez para estudiar la cultura afrocubana y que, al parecer, cuestiona a su manera la cineasta. Estaría primero el atavismo: ser ñáñigo; segundo la imposición por mimetismo: hacerse hombre en la calle o revolucionario en la granja y el servicio obligatorio; y tercero, el modelo creativo-propositivo: formar pareja con Yolanda.
3. La segunda y última mujer cineasta cubana galardonada es Marisol Trujillo por su documental *Mujer ante el espejo*, un cortometraje de 17 minutos de 1983, que ocupa el rango 25.

RESÚMENES

La primera mujer cineasta afrocubana Sara Gómez se empeñó en desentrañar y denunciar, gracias al cine, las formas de poder y dominación naturalizadas por las estructuras sociales coloniales y que, si bien fueron declaradas obsoletas por la revolución, no dejaron de reproducirse y mantener relaciones asimétricas. *De cierta manera* pone en escena y cuestiona de manera original la permanencia de esas jerarquías étnico-raciales, de género y de clase en la nueva sociedad cubana.

La première femme cinéaste afrocubaine Sara Gómez s'efforça de percer et de dénoncer, grâce au cinéma, les formes de pouvoir et de domination naturalisées par les structures sociales coloniales et qui, malgré le fait que la Révolution les avait déclarées obsolètes, continuèrent de se reproduire et de maintenir des relations asymétriques. *De cierta manera* met en scène et interroge de façon originale la permanence de ces hiérarchies éthnico-raciales, de genre et de classe dans la nouvelle société cubaine.

Sara Gómez, the first Afro-Cuban female director, tried to capture and denounce in her movies the forms of power and domination that have become naturalized by the colonial social structures and which, regardless of the fact that the Revolution had declared them obsolete, continue to reproduce themselves and maintain asymetrical relationships in place. *De cierta*

manera (*One way or another*) brings to the screen and questions from an original perspective the longevity of these ethnical and racial hierarchies, founded on gender and class, in the new Cuban society.

ÍNDICE

Mots-clés: Sara Gómez, cinéma cubain révolutionnaire, De cierta manera, afroféminisme
Palabras claves: Sara Gómez, cine cubano revolucionario, De cierta manera, afrofeminismo
Keywords: Sara Gómez, Cuban revolutionary cinema, afrofeminism, One way or another

AUTOR

LAURENCE H. MULLALY

CHISPA (AMERIBER) Universidad Bordeaux-Montaigne, Profesora titular (MCF), Laurence.Mullaly@u-bordeaux-montaigne.fr

6. « Los estudios de género y el cine de Icíar Bollaín : nuevos recursos para nuevas realidades », Image et Education, Lyon, *Les Cahiers du Grimh*, n°7, 2011, p. 55-64.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 2 : Les enjeux de la représentation dans des contextes historiques d'exception II. L'inter-diction cinématographique en contexte dictatorial et le poids de l'idéologie franquiste après la Transition B. Transition et démocratie : permanence des mentalités et émergence de nouvelles voix / 3. Les concernées filment leur réalité

Laurence MULLALY

Los estudios de género y el cine de Icíar Bollaín: nuevos recursos para nuevas realidades

Este trabajo transversal se propone reflexionar desde una perspectiva de género sobre la película de Icíar Bollaín, *Te doy mis ojos* de 2003. La directora madrileña, que se dio a conocer como actriz, sintió la necesidad de pasar al otro lado de la cámara y se convirtió en directora y productora en los noventa, involucrándose desde entonces en la realidad sociopolítica española y en una búsqueda estética que se nutre de la colaboración con escritores o guionistas relevantes[1]. Su tercer largo de ficción, *Te doy mis ojos*, anticipó y generó un debate sin precedente sobre la violencia doméstica en la sociedad española.

La película constituye un caso concreto y ejemplar sobre las posibilidades de sensibilización, descodificación, análisis y formación que brindan los estudios de género dentro del sistema educativo. Su acercamiento a los problemas sociales permite en efecto identificar ciertos estereotipos y proponer nuevas representaciones.

Después de contextualizar esa coincidencia entre el cine y la toma de conciencia política, me centraré en una escena para demostrar cómo Icíar Bollaín elabora un discurso feminista, no carente de humor, que aboga por la igualdad y la dignidad de las mujeres[2].

[1] Debutó en el cine a los 16 años de edad, como protagonista, con la película de Víctor Erice *El Sur* (1983), basada en la novela de Adelaida García Morales. En 1995 inició el rodaje de su primer largometraje como directora, *Hola, ¿estás sola?*, basada en una idea suya y en la que fue coguionista junto a Julio Medem ; *Flores de otro mundo* (1999), su segundo largometraje, es una historia de soledades y mestizaje cultural, de emigración y cataclismos en el mundo rural, que ella misma y el novelista Julio Llamazares han escrito mano a mano ; *Te doy mis ojos* (2003) es su tercer largometraje cuya idea surgió del cortometraje, *Amores que matan* (2000) que escribió con Alicia Luna ; *Mataharis* (2007) coescrito con Tatiana Rodríguez cuenta la historia de tres mujeres cuyas actividades laborales operan como detonante de sus vidas privadas ; *También la lluvia* (2010) cuyo guión ha sido escrito por el británico Paul Laverty (habitual de las películas de Ken Loach con quien Icíar Bollaín había trabajado en *Tierra y Libertad* en 1995 y sobre quien escribió un libro) ha sido elegida por la Academia de Cine para representar a España en la categoría de mejor película extranjera de la 83 edición de los Oscar, y en la 53 edición de los premios Ariel de la Academia de México.

[2] Si bien la cineasta se centró en esta película en las diferencias de género, en otras películas suyas (*Flores de otro mundo*, *También la lluvia*) se interseccionan ésas con otras diferencias como son la clase, la sexualidad, la etnicidad, la nacionalidad, la religión, etc… De ahí que se pueda hablar de una preocupación multiculturalista en el sentido en que lucha por el reconocimiento de las identidades culturales.

Cuando la realidad fílmica informa la realidad ciudadana

El cine según Gilles Deleuze es "la reserva visual de los acontecimientos en lo justo y lo complejo de su contexto histórico"[3]. Es así como lo consideran los estudios de género cuyo análisis de los fenómenos sociales y cuyo análisis histórico contribuyeron a cuestionar la aparente estabilidad de las identidades.

Después de una serie de desarrollos teóricos que partieron de las posiciones feministas, de la llamada "segunda ola del feminismo" en los años setenta, se formuló una nueva categoría de análisis denominada género : "Esta categoría introduce la idea de que ser hombre o ser mujer es una cuestión construida culturalmente y no es un rasgo que se derive directamente de la pertenencia a uno u otro sexo, que el hecho biológico de ser hombre o ser mujer no incluye todo lo que el papel social designa a cada uno de los sexos."[4] Los estudios de género investigan cómo se asignan diferentes atributos, papeles sociales, posiciones y lugares a los hombres y a las mujeres, cómo genera un sistema muy desigual y desequilibrado que mantiene unas estructuras socioeconómicas dominadas por el hombre.

En palabras de Susana Gamba, quien coordinó el *Diccionario de estudios de género* en Argentina, la perspectiva de género implica:

> a) reconocer las relaciones de poder que se dan entre los géneros, en general favorables a los varones como grupo social y discriminatorias para las mujeres;
> b) que dichas relaciones han sido constituidas social e históricamente y son constitutivas de las personas;
> c) que las mismas atraviesan todo el entramado social y se articulan con otras relaciones sociales, como las de clase, etnia, edad, preferencia sexual y religión[5].

Para quien estudia o se interesa en la perspectiva de género, la obra de Icíar Bollaín es una mina, no sólo porque su cine cuestiona la sociedad sino también porque lo hace cuidándose de caer en los estereotipos y cualquier clase de maniqueísmo o conmoción espectacular. *Te doy mis ojos* cuenta una historia de amor y dolor y busca divulgar la imagen de una mujer originada por sí misma.

Pilar huye en plena noche de su casa, situada en un barrio periférico y residencial de Toledo y llevándose a su hijo de unos ocho años. Busca refugio en casa de su hermana, Ana, una restauradora de arte que vive con su pareja escocesa en el barrio histórico de Toledo. Pilar es víctima de los malos tratos conyugales de Antonio, a quién le regaló sus ojos. A través de un trabajo como cajera de visitas turísticas en la iglesia de Santo Tomé comienza a relacionarse con otras mujeres e intentar entender quién es ella. Antonio, su marido, emprende su recuperación y le promete cambiar, buscando ayuda en un psicólogo, pero no logra superar sus propios miedos.

[3] DELEUZE Gilles, *Portrait du philosophe en spectateur, Deux régimes de fous*, Paris, ed. De Minuit, 1992, p. 330. "Le cinéma est "la réserve visuelle des événements dans la justesse et la complexité de leur contexte historique." (La traducción es mía)

[4] PALOMAR Cristina, "Los estudios de género y la educación", http://educar.jalisco.gob.mx/07/7entrev.html (última consulta: 8/11/2010). Cristina Palomar es investigadora del Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara y directora de *La Ventana*, *Revista de Estudios de Género*.

[5] GAMBA Susana, "¿Qué es la perspectiva de género y los estudios de género?", *Diccionario de estudios de género,* artículo publicado en *Género y Feminismos*, Editorial Biblos, 2008. http://www.mujeresenred.net/spip.php?page=imprimer&id_article=1395.

La recepción nacional de la película estrenada en octubre de 2003, con más de 1.000.000 de espectadores y 28 semanas en cartel[6] parece haber originado una toma de conciencia al visibilizar el maltrato cuya incidencia social se tomó en consideración en los meses que siguieron al cambio de gobierno en España. En efecto, la política de igualdad llevada a cabo por el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero para avanzar en los derechos de ciudadanía supuso, a partir de diciembre de 2004, una apuesta importante con la Ley Orgánica de medidas de protección integral contra la violencia de género. Cito el primer artículo:

> La violencia de género no es un problema que afecte al ámbito privado. Al contrario, se manifiesta como el símbolo más brutal de la desigualdad existente en nuestra sociedad. Se trata de una violencia que se dirige sobre las mujeres por el hecho mismo de serlo, por ser consideradas, por sus agresores, carentes de los derechos mínimos de libertad, respeto y capacidad de decisión[7].

Bien lo subraya la jurista Angela Alemany Rojo:

> La Ley Integral, en este caso, apuesta por romper el estándar para que no se reproduzcan las diferencias. El derecho, como tal herramienta, se utiliza para hacer realidad que un colectivo históricamente marginado, las mujeres, sean favorecidas con la norma para conseguir la igualdad plena de todos los seres humanos[8].

Entre los muchos proyectos que se insertaron dentro de las medidas de desarrollo de la Ley orgánica de 2004[9] se halla el Plan nacional de Sensibilización y Prevención de la Violencia de Género, de diciembre de 2006. Encarnación Orozco Corpas, Delegada Especial del Gobierno contra la Violencia sobre la Mujer resaltó el "papel preponderante de la educación y por ello […] la realización de actuaciones que provoquen una movilización de la comunidad educativa, por ejemplo, a través de la formación de educadores y educadoras; la elaboración y difusión de materiales didácticos; y la promoción de programas educativos innovadores en materia de coeducación y prevención de la violencia[10].

Ahora bien, si consideramos la evolución del alumnado y de su contexto sociocultural, unas observaciones evidencian esa necesaria renovación e innovación. Puesto que los alumnos y estudiantes son más dados a consumir imágenes que textos, y que suelen absorberlas sin discriminación, o sea sin haber aprendido a analizar las manipulaciones que se dan en los relatos

[6] Ganadora de 7 Goyas de la Academia del Cine Español (Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Guión, Mejor Actríz, Mejor Actor, Mejor Actríz de Reparto y Mejor Sonido), entre otros muchos premios nacionales, *Te doy mis ojos* fue presentada en el World Cinema del Sundance Film Festival, E.E.U.U., y cosechó numerosos premios internacionales como el Gran Premio Europeo del Guión y en los festivales de Créteil y Nantes (Francia), Guadalajara (México) y Seattle (E.E.U.U). La película se ha estrenado internacionalmente en más de veinticinco países.

[7] http://www.todalaley.com/mostrarLey1447p2tn.htm

[8] ALEMANY ROJO, Angela, Presidenta Asociación Mujeres Juristas Themis, Revista *Abogacía*, España, http://www.celem.org/pdfs/programas/articulo.pdf

[9] De hecho, la decisión del presidente de gobierno José Luis Rodríguez Zapatero, a raíz de una nueva remodelación del Gobierno en octubre de 2010, de prescindir del inédito y llamativo Ministerio de Igualdad, creado en 2008 y liderado por Bibiana Aido, cuyas políticas y en particular la Ley del Aborto se vieron salpicadas de polémica, fue lamentada por todas y todos cuantos se involucraron en ello. El Ministerio de Igualdad depende ahora del Ministerio de Sanidad, gobernado por Leire Pajín.

[10] http://www.cortosmenosesmas.com/img/Tedoymisojos.pdf

audiovisuales ; dado que el medio cinematográfico provee narraciones e imágenes que transmiten valores e influyen en la construcción de la identidad de los individuos y los grupos ; y dado que vehicula representaciones que pueden bien participar de esa naturalización de los roles que denuncian los estudios de género, bien alejarse de las representaciones tradicionales y estereotipadas, el interés de los estudios de género por los medios audiovisuales permite que se plantee el sistema de roles y las relaciones de poder entre hombres y mujeres entendidos como construcciones sociales.

La investigadora, profesora y crítica de cine, Pilar Aguilar Carrasco[11] se dedica a demostrar la necesidad de educar la mirada y desmontar los mecanismos del lenguaje audiovisual a fin de hacer visible lo invisible, es decir no dejar que se consideren naturales los mensajes patriarcales y androcéntricos del cine, de la televisión y de los medios de comunicación. En palabras de ella, sólo así se propiciará que la población joven deje de mirar de manera impresionista y se convierta en un público formado, capaz de detectar esos mensajes.

La película de Icíar Bollaín, que logró, por sus cualidades cinematográficas sensibilizar al público nacional e internacional, se convirtió además en una herramienta de descodificación, análisis y formación dentro del sistema educativo. Se insertó naturalmente dentro de la campaña nacional promovida por El Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, la Secretaría General de Políticas de Igualdad con la colaboración del Ministerio de Educación y Ciencia del Gobierno de España. Se realizó un cuaderno didáctico y se proyectó la película en septiembre en el Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián de 2007 con el fin de mostrar "herramientas para detectar los contextos en los que se fomenta la desigualdad, promoviendo la prevención de los malos tratos y un nuevo modelo de relación basado en el respeto mutuo, la comprensión y la igualdad"[12]. El proyecto implicaba también el I Concurso de Guiones para cortos *Menos es más. Cine para ser la voz de quienes callan. Contra la violencia sobre la mujer*, en el que se valoró la capacidad del alumnado para sensibilizar en torno a la violencia de género, además de la originalidad.

El cine como instrumento de sensibilización y reflejo de nuevas representaciones y subjetividades

Una vez caracterizadas las circunstancias sociopolíticas en las cuales Icíar Bollaín desarrolla su tarea de dirección, guión y producción audiovisual condicionadas y emancipadoras con respecto a la realidad que la rodea, el análisis fílmico viene a recalcar su singularidad ético-estética. Consciente de la complejidad del problema de la violencia doméstica, ella y su guionista Alicia Luna hicieron un largo trabajo de terreno poniéndose en contacto con asociaciones que trabajan con mujeres víctimas, lo cual influyó en la perspectiva enunciativa.

El uso de una enunciación que se desconecte de la mirada hegemónica del varón es un paso decisivo porque rompe con la costumbre del cine clásico de

[11] Socióloga de formación e investigadora, lleva años elaborando materiales didácticos para formar tanto al profesorado como al alumnado.
AGUILAR CARRASCO, Pilar, *Una mirada crítica sobre el cine español*, labrys, études féministes, juin-déc. 2006, http://vsites.unb.br/ih/his/gefem/labrys10/espanha/cinepilar.htm; "La violencia sexual contra las mujeres en el relato audiovisual", SANGRO, Pedro, PLAZA, Juan F. (eds.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*, Barcelona, Laertes, 2010 p. 141-157.

[12] http://www.canalsolidario.org/noticia/menos-es-mas-cine-para-ser-la-voz-de-quienes-callan/9765.

hacer que los espectadores terminen identificándose con el protagonista masculino mientras la mujer no pasa de ser objeto de la mirada o en el mejor de los casos acompañante del varón.

Icíar Bollaín, cuyo compromiso feminista no deja lugar a dudas[13], pretende ensanchar la perspectiva sobre la historia que narra, siendo el punto de vista la manera más eficaz y subversiva de replantear esquemas heredados del modelo de representación institucional (MRI). En vez de otorgarle al varón el protagonismo da a ver cómo actúa la protagonista femenina apostando así por una nueva manera de mirar que incentive un cuestionamiento, una reacción de los espectadores de ambos sexos.

Icíar Bollaín da un paso más en la subversión de los esquemas narrativos al concederle también al varón, que en la película resulta el maltratador o sea el malo. Al abordar el maltrato a partir de una historia de amor equivocado, se logra proponerles a los espectadores una identificación ambigua e inhabitual con ambos personajes: Pilar y Antonio, la víctima y el agresor, que precisamente dejan de reducirse a ese papel.

Por un lado el personaje de Pilar representa a las mujeres españolas cuyo papel, lugar y comportamiento vienen desdibujados por una educación patriarcal y machista y dominados por un hombre del que dependen económica y sicológicamente. La cineasta rompe con esa tradición que le niega a la mujer ocupar el espacio público y participar en él, al mantenerla subordinada al poder del varón. En la primera y en la última escena de la película, Pilar sale del hogar, huyendo del ámbito doméstico, ese "espacio generizado" culturalmente asignado a las mujeres:

> En las sociedades tradicionales, estos roles son más rígidos que en las sociedades postindustriales. Pero incluso en estas últimas existe una tendencia general a que ciertas tareas sean propias de las mujeres, en particular aquellas relacionadas con la crianza de los hijos, con el cuidado del hogar y con la reproducción de la vida – que incluye tanto la reproducción de la especie como el mantenimiento material y psicológico de niños, adultos, ancianos y enfermos[14].

La trayectoria de Pilar –interpretada por Laia Marull– es la de una mujer maltratada que intenta recuperar su integridad como individuo no subyugado a la autoridad y violencia de su pareja.

El punto de vista es el de la mujer. Ella avanza, vacila, retrocede y finalmente, asume separarse del hombre a quien ama y a quien le regaló su cuerpo y hasta sus ojos para empezar a mirarse por fin. Desde el título la cuestión de la mirada es central y se desarrolla alrededor de Pilar y de su capacidad para abrir los ojos y no dejar que sea otro quien mire y decide por ella. Al final de la película, Pilar le confiesa a su hermana que aún no sabe quién es: "Tengo que verme, no sé quién soy."

Varias investigadoras pusieron de realce el talento de Icíar Bollaín cuya capacidad para vincular arte y realidad, cine y pintura en el caso de *Te doy mis ojos*, hace que el contexto sociopolítico español actual del maltrato, cobre una dimensión simbólica e histórica[15]. El hecho de haber situado el drama en Toledo y

[13] La cineasta, que se implica a diario en la lucha por la igualdad de género en su profesión, pertenece a la junta directiva de CIMA (Asociación de Mujeres Cineastas) desde su creación.

[14] SANGRO, Pedro, *Ibid.*, p. 22.

[15] BROTONS, María Jesús BELTRÁN, "Universos pictóricos y el arte cinematográfico de Icíar Bollaín", *Miradas glocales, Cine español en el cambio del milenio*, POHL, Burkhard, TURSCHMANN, Jörg (eds.),

la utilización en momentos clave de la narración de las obras de El Greco, Luis Morales, Rubens y Tiziano proporciona una nueva mirada de la protagonista y del espectador. La propia directora explicaba:

> Y de repente Toledo contaba mejor que cualquier diálogo todo ese peso histórico, de tradición, de cultura que tenemos todos detrás, el papel del hombre, el de la mujer. Como mencionar si no es con una imagen a tantos hombres poderosos, reyes, nobles, obispos y papas que desde los cuadros que cuelgan en la sala Capitular de la Catedral nos recuerdan quién ha tenido el poder durante siglos, quién ha decidido cómo se tenía que vivir. Y cómo se tenía que sufrir, como la Dolorosa, cabeza baja, lágrimas contenidas[16].

Paralelamente al despertar de la conciencia de Pilar, seguimos también los pasos del maltratador, Antonio –interpretado por Luis Tosar– y es otro logro de la película ya que propicia una exploración del proceso de la violencia que termina anulando la pareja dominada y despreciada. La investigación que llevaron a cabo la cineasta y su coguionista Alicia Luna les convencieron de la necesidad y la dificultad de entender, que no de justificarlo, el comportamiento del que maltrata para luego posibilitar soluciones.

Al darse cuenta de que está perdiendo a Pilar, cuyo nombre parece programático –ella es el pilar del hogar, el pilar de su vida–, Antonio acude a un psicólogo y entabla una terapia de grupo junto a otros hombres que maltratan a sus mujeres. Al poner en escena una sesión de terapia, la cineasta elige visibilizar, con humor (¿negro?), la responsabilidad masculina y los mecanismos de violencia que echa raíces en una cultura en la que la violencia es una posibilidad legitimada de socialización.

La secuencia, que pone en escena una sesión de psicoterapia de grupo, se sitúa en la segunda mitad de la película (capítulo 7, 51 min 29-53 min 12) y permite adentrarse en la problemática de los maltratadores que suelen considerar el recurrir a la fuerza física una respuesta normal, negando pues su responsabilidad.

El terapeuta prepara una simulación ayudado de uno de los pacientes mientras, fuera de campo, los demás pacientes están sentados, listos para verla, espectadores. La idea del terapeuta es que el grupo vea cómo funciona una pareja en el entorno de la casa y que tanto los actores como los espectadores se pongan en el lugar del otro.

La secuencia de 1 min 42 consta de 16 planos, en su mayoría planos americanos y medios. El diálogo tradicionalmente estructurado a partir de una serie de planos campo/contra campo no concierne –salvo en los dos primeros planos– a los dos esposos sino el intercambio que se establece entre ellos ficticiamente situados en el salón de su casa, y el resto de la sala que constituye un público variopinto de hombres entre los treinta y los sesenta. A los dos actores, que se prestan de muy mala gana al juego de rol, les cuesta mucho distanciarse para reflejar ante los demás una circunstancia en la que no dominan la situación y hasta pierden el control. El espacio real, el contra campo, lo ocupan una decena de hombres –entre los cuales se halla el psicólogo–

Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2007, p. 323-335 ; THIBAUDEAU, Pascale,"El cine de denuncia social en España: el caso de *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín", *Miradas sobre Pasado y Presente en el Cine Espanol (1990-2005)*, FEENSTRA P. & HERMANS H. (dir.), Ámsterdam New York, Ed. Rodopi, Foro Hispánico, p. 231-249.

[16] BOLLAIN, I., LUNA, A., *El País Semanal*, 05/10/2003, entrevista publicada en el cuaderno 2 http://www.cortosmenosesmas.com/img/Tedoymisojos.pdf.

reunidos para reflexionar sobre su comportamiento. También, es de notar que la panorámica que acompaña fluidamente los desplazamientos y luego las miradas del terapeuta ponen de realce su papel de mediador: él es ese tercero neutral formado para brindar asistencia a dos partes en el proceso de búsqueda de soluciones aceptables y satisfactorias para ambas. En este caso, la otra parte no está físicamente presente. Los planos fijos de los dos actores despojan la escena de cualquier juicio o manipulación y hacen resaltar su lenguaje corporal y verbal. Esa repartición del espacio desdoblado permite, desde una distancia intermedia, seguir el juego de miradas entre el público y los actores, conduciendo el juego de rol el psicoterapeuta.

El mero hecho de que el paciente a quien el terapeuta le pide que haga de señora, se niegue rotundamente a jugar ese papel aclara de entrada el rechazo del hombre a ser momentáneamente disminuido a ojos de los demás que, de hecho, se echan a reír. La grosería y la esquiva ocultan el miedo a caer en una trampa: "Anda que no, eso es una pasada, que lo haga otro, coño…" El sicoterapeuta debe usar de la autoridad que le confiere su estatus social como médico y de su fuerza física para agarrar al paciente y hacer que obedezca.

El piropo de un paciente anónimo, en *off*: "Tía buena", sugiere burlonamente que a ese buen mozo rechoncho se le va a considerar como objeto de deseo, de mirada y de menosprecio. Colocado en una posición desestabilizadora, el macho hecho mujer pretende esconderse detrás de sus gafas de sol y cruzarse los brazos para protegerse.

En el segundo plano se ve al otro paciente, aliviado por haberse visto atribuir el rol del esposo. Llama la atención la composición del encuadre: el "esposo" en plano americano, con las manos en los bolsillos, mira al público. A su derecha, el público puede ver un afiche pegado en la pared promoviendo la educación con la foto de una mujer indígena, que se dedica con mucha aplicación a escribir en su cuaderno. El esposo no se entera y espera dócilmente la consigna y la señal del terapeuta para que empiece la función: "Ahora llegas a casa." También en el fondo de la sala, detrás del público, se vislumbra otro cartel con una figura de mujer. Esas inserciones recuerdan de manera simbólica a esas ausentes omnipresentes, las que motivaron, bien a pesar suyo, la presencia de ellos: las mujeres.

La palabra que inicia el diálogo entre el esposo y la esposa es el pronombre interrogativo "¿Qué?", que mejor que traducir el deseo de saber qué le pasó a ella durante su día, parece expresar más bien la incomprensión frente a una pregunta jamás formulada en su propia vida con su pareja. La duda se lee en la mirada que "la esposa" dirige fuera de campo al terapeuta como pidiéndole ayuda.

La mediación del terapeuta que procura ser discreta pero se revela más que necesaria, interviene bajo la forma de preguntas que sopla o indicaciones que procuran no abarcar ningún juicio negativo.

En los seis planos siguientes (4 a 10), lo único que se le ocurre al esposo es preguntar por la cena, lo cual provoca la risa de los demás pacientes, una risa que delata una analogía entre lo que están viendo y su propia vida diaria. Los hombres del grupo se reconocen e identifican con los actores.

Frente a la reacción del grupo que se regocija al percibir que se acerca la bronca "¡Es que ya la tenemos, la tenemos! ", no le queda más remedio al terapeuta que intervenir para evitar que el conflicto pase a mayores y para explicitar su objetivo: "Vamos a ver, vamos a ver… Mira… Trata de ponerte en su lugar…" Al percatarse de la resistencia y la incapacidad de sus pacientes,

procura ajustarse a su realidad y percepción: "Tú has estado todo el día fuera, trabajando. Llegas a casa, y tendrás ganas de contarle cosas a tu mujer… Ella ha estado todo el día en casa, y tendrá cosas que contarte, ¿no?" Aquí dos elementos merecen ser comentados.

Su descripción de la pareja hace hincapié en los roles de género y la desigualdad que acarrea: la autonomía del marido que ocupa el ámbito público y los espacios de poder –porque él trabaja– contrasta de manera significativa con la desconsideración del papel de la mujer que sólo "ha estado en casa todo el día" esperando el regreso del jefe de familia. No se menciona el trabajo en casa de ella como si no existiese ningún reconocimiento por las tareas domésticas que asume ella. La subordinación queda sobreentendida a través de esa división sexual del trabajo que la circunscribe en el ámbito privado como si fuera ése su hábitat natural.

La ambigüedad que autoriza el futuro hipotético cobra una doble función: por un lado garantiza la adhesión del actor al no tener el futuro hipotético un enfoque prescriptivo y por otro lado deja abierta la posibilidad de que el marido o la esposa o bien ambos no tengan nada que contarse.

En los tres últimos planos, la reacción de los dos hombres resalta lo incongruente que les resulta la consigna del terapeuta: "Qué, ¿de qué?". De dóciles pasan a reírse y luego a ser agresivos.

> Plano 14. Plano americano. Los dos actores.
> Esposa.—¿Qué?
> Esposo.—¿qué?
> Esposa.—qué, ¿de qué? (a todos) No reíros, joder …
> Esposo.— Que … no, que hable ella, por ejemplo …que …que …
> Esposa.— Yo soy la que estoy en casa. (*risas*)
> Esposo.—Bueno, yo soy el que he llegado, coño.
>
> Plano 15. Primer plano. Se ríen todos, el psicólogo también.
> Esposo.— (*off*) – Que … que, por ejemplo …
>
> Plano 16. Panorámica. Plano americano.
> Esposo.—¿ Qué, hoy qué ?
> La "esposa" no contiene la risa. Risas entre los demás pacientes.
> Esposo.—¡ Coño, que no colabora, yo tengo que decir..
> Esposa.— Y a ti ¿qué te importa?
> Esposo.— No es que.. ése.. lo que pasa.. ¡Cómo que a mí no me importa ! Yo vengo de currar to' el día y…
> Esposa.— Bah, no, no, no, coño, que lo haga otro …
> La "esposa" abandona la simulación. Se arma barullo. Aplausos.

Ambos actores recurren a unas justificaciones que ponen de manifiesto el peso de su educación machista consecuencia de la cultura patriarcal. "Que hable ella", manda el esposo, incapaz de entablar un diálogo porque viene cansado y porque espera a que sea ella quien lo atienda. Resulta chistoso ver cómo se arma el conflicto entre ellos. Brota del choque entre los roles que asumen cada uno y que les lleva a echarse mutuamente la culpa. La sumisión de "la esposa" viene a justificar su inaptitud a comunicarse con él. "Yo soy la que estoy en casa" dice, confirmando que no está preparada para actuar y tomar iniciativas. Deja claro que su papel no se sale del servir y callar y también que el poder de la palabra lo tiene el que manda en casa.

También es de notar que la risa colectiva, la del público, y la risa defensiva de ellos traducen "una suerte de regresión a modos infantiles de actuar y pensar, una forma de escapar de la realidad y sus exigencias." […] Bien sabemos que "la risa es uno de los mecanismos de defensa que el Yo utiliza para protegerse". Y a la pregunta de *qué* es lo que nos hace reír la clave habría que buscarla –siempre según Freud– en el placer lúdico que se experimenta al escapar de las exigencias de la lógica y de la realidad.[17] Los dos actores no aguantan la ansiedad que experimentan al no controlar la situación y al dejar percibir su inseguridad, pero también su indiferencia y su ignorancia con respecto a su pareja, y todo ello en público. Incapaces de afrontar su propia ansiedad se vuelven incontrolables. Echan a insultarse y abandonan el escenario.

Ese breve desencuentro dentro del marco de la sesión de terapia arroja una luz nueva sobre la incomunicabilidad. Los pacientes no saben o no quieren distanciarse para verse y esa imposibilidad de responsabilizarse es precisamente lo que obstaculiza la convivencia con sus esposas.

Tanto a nivel discursivo como en el comportamiento, resalta la socialización machista y las pautas culturales que toleran y mantienen la dominación masculina y la subordinación de la mujer. El lenguaje corporal, que se halla en todos los niveles de comunicación del lenguaje oral, visual, corporal y de la imaginación refleja y permite reflexionar sobre la incomunicabilidad en la pareja como fuente de violencia. La falta de distancia de los personajes masculinos subraya su incapacidad de extraerse de su emoción de distanciarse para verse.

El cine de Icíar Bollaín : una terapia sensible

Esta sesión de terapia se inserta en la compleja trama narrativa que han tejido Icíar Bollaín y Alicia Luna para dar a comprender las causas y las manifestaciones de la violencia, como factor destructor profundamente arraigado en la sociedad. Por eso y según palabras de la cineasta:

> *Te doy mis ojos* cuenta la historia de Pilar y Antonio pero también de quienes los rodean, una madre que consiente, una hermana que no entiende, un hijo que mira y calla, unas amigas, una sociedad y una ciudad como Toledo que añade con su esplendor artístico y su peso histórico y religioso una dimensión más a esta historia de amor, de miedo, de control y de poder[18].

Icíar Bollaín replantea el protagonismo de las mujeres y de su mirada en el espacio social mediante un relato que evidencia el cómo opera la violencia simbólica a la par que apuesta por la necesaria reconstrucción de nuevos equilibrios. De ahí que su perspectiva feminista se inserta de lleno en los estudios de género[19]. En efecto cuestiona y desvela el funcionamiento ideológico

[17] Deborah FLEISCHER, "La risa", *El murciélago*, revista electrónica, Universidad de Buenos Aires- Centro Descartes, http://www.descartes.org.ar/murci14/otium-larisa.htm. "Por una parte, el chiste nos proporciona placer mediante procesos mentales que nos permiten liberarnos de la necesidad de ser lógicos, morales, realistas; y por otra, nos libera también, al menos momentáneamente, de deseos e impulsos prohibidos de carácter inconsciente, que el chiste disfraza, aliviando, así, la ansiedad asociada a la manifestación de tales deseos e impulsos: por un momento, la agresividad, la obscenidad o el absurdo nos están permitidos."

[18] BOLLAIN, I., LUNA, A., *op. cit.* http://www.cortosmenosesmas.com/img/Tedoymisojos.pdf.

[19] Annette KUHN, *Cine de mujeres. Feminismos y cine*, Madrid, Cátedra, Signo e Imagen, 1991, p. 18. Khun define el feminismo como "un conjunto de actividades políticas basadas en ciertos análisis sobre

de las representaciones hegemónicas de la diferencia sexual que funda lo que Joan Scott llama "la organización de las relaciones entre los sexos[20]."

Consciente de que el cine es asimismo una "tecnología de género", según lo definió Teresa de Lauretis partiendo del concepto creado por Michel Foucault de "tecnología del sexo", Icíar Bollaín se interroga sobre el modo en que el aparato cinematográfico construye la representación de género. Sus películas constituyen una fuente singular e innovadora que incentiva el análisis de los mecanismos que intervienen en la producción del sujeto social y sexual. Eso implica también, a juicio de Teresa de Lauretis, una reescritura de sí misma vinculada con una nueva interpretación de la sociedad, la historia y la cultura[21].

La cineasta elabora ficciones que nos invitan a indagar, más allá de concepciones esencialistas reductoras, territorios fílmicos donde se pueden desplegar experiencias diferentes. A su manera, Icíar Bollaín apuesta a lo que de Lauretis demuestra ser la base de la subjetividad, a saber la experiencia, que define como "un (ensemble) complexe de significations, d'effets, d'habitudes, de dispositions, d'associations et de perceptions qui résultent de l'interaction sémiotique entre le soi et le monde extérieur (pour reprendre le terme de C.S Peirce)[22]." Los personajes femeninos ilustran ese pasaje de la socialidad hacia la subjetividad, de los sistemas simbólicos hacia las percepciones individuales.

Sólo queda por desear que los estudios de género que pertenecen al conjunto más amplio de los estudios culturales lleguen a cobrar un papel determinante en las políticas de formación de maestros. En ese sentido, el cine de Icíar Bollaín es ejemplar del poder del séptimo arte de configurar nuevas subjetividades capaces de llevar a los individuos a una liberación.

la posición histórica y social de las mujeres en cuanto subordinadas, oprimidas o explotadas por los modos dominantes de producción (como el capitalismo) y/o por las relaciones sociales de patriarcado o de dominio masculino."

[20] Joan W. SCOTT, *Théorie critique de l'histoire, Identités, expériences, politiques*, Paris, Fayard, à venir, 2009.

[21] Teresa DE LAURETIS, *Théorie Queer et cultures populaires, De Foucault à Cronenberg,* préface de Pascale MOLINER, Paris, La Dispute, 2007, p. 21

[22] *Ibid.,* p. 77.

7. « Estrategias del recuerdo: la violencia política en el Nuevo Cine Argentino », *Las armas y las letras. La violencia política en la cultura rioplatense desde los años 60 hasta nuestros días*, C. González, D. Scavino, A. Ventura (eds.), Pessac, PUB, Collection de la Maison des Pays Ibériques, 2010, p. 121-136.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 3 : Transmission mémorielle et (ré)écritures de l'histoire
I. Mémoires en résistance / A. Représenter la violence de la dictature /1. Les armes et les lettres

Les armes et les lettres

La violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 1960 à nos jours

Textes réunis et présentés par

Cecilia González, Dardo Scavino et Antoine Ventura



Las armas y las letras

La violencia política en la cultura rioplatense desde los años 60 hasta nuestros días

Bibliothèque ibérique

B.U. DE BORDEAUX
0BXI0049562

NIVERSITAIRES DE BORDEAUX

86

2. 82. 41. AME. ARM

AMERIBER-ERSAL

Les armes et les lettres

La violence politique dans la culture du Rio de la Plata
des années 1960 à nos jours

Las armas y las letras

La violencia política en la cultura rioplatense
desde los años 60 hasta nuestros días

«[...] *materia que hasta ahora está por averiguar, según son las razones que cada una de su parte alega*»
Miguel de Cervantes

AR860.9 AMER A

Université Michel de Montaigne - Bordeaux
AMERIBER-ERSAL

148006205

Institut d'Etudes Ibériques
et Ibéro-Américaines
BORDEAUX

Les armes et les lettres

La violence politique dans la culture du Rio de la Plata des années 1960 à nos jours

Las armas y las letras

La violencia política en la cultura rioplatense desde los años 60 hasta nuestros días

UNIV. BORDEAUX
MONTAIGNE

Textes réunis et présentés par
Cecilia González, Dardo Scavino et Antoine Ventura

Presses Universitaires de Bordeaux
Collection de la Maison des Pays Ibériques
Série Études ibériques & ibéro-américaines
2010

88

En couverture : image de Carmen Herrera Nolorve, Artiste peintre

Carmen Herrera Nolorve est née à Pucallpa, au Pérou. Elle a fait des études de peinture à l'Université Catholique du Pérou (Lima) et poursuit à l'heure actuelle sa formation en arts plastiques à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux.

Dans son travail elle recourt aussi bien aux techniques traditionnelles (peinture, gravure) que contemporaines (vidéo, installations). Elle réside à Bordeaux.

Directeur de la Collection : Elvire Gomez-Vidal

Mise en pages : Myriam Martins

ISBN : 978-2-86781-678-9.

© AMERIBER - Bordeaux - 2010
http//www.pub.u-bordeaux3.fr
Diffusion : Presses Universitaires de Bordeaux
Université de Bordeaux
33607 PESSAC CEDEX - France

LA MEMORIA DE LA DICTADURA EN EL CINE ARGENTINO: ESTRATEGIAS DEL RECUERDO

Laurence MULLALY
Université Michel de Montaigne Bordeaux

Introducción

La violencia política durante la dictadura argentina de 1976-1983 dejó huellas profundas en una sociedad a la que, nada más volver la democracia, se le propuso o impuso olvidar. Como arte de la imaginación, el cine, con su capacidad de re-presentar, o sea de hacer presente algo ausente, desempeña un papel esencial en la revisión del pasado. En particular, se puede convertir en un arma contra la tríada «amnistía-amnesia-anestesia».

Dentro del panorama de las películas que se plantean revisar el pasado argentino, *La historia oficial* (1984) marcó un hito al granjearse un éxito público tanto nacional como internacional. Se desarrollaron a continuación nuevas opciones narrativas entre las cuales destaca *Garage Olimpo* (1999), que indaga el proceso de violencia al que fueron sometidos los detenidos-desaparecidos.

Partiendo del planteamiento de las obras realizadas inmediatamente después de la vuelta oficial de la democracia, precisaremos en una segunda parte en qué radica la especificidad de *Garage Olimpo* y en qué medida brinda nuevas estrategias del recuerdo.

Las pesadillas del pasado

Resulta muy común cuestionar la decisión de volver sobre un pasado doloroso. Sea cual sea el motivo convocado, la amnesia, esa pérdida anormal, parcial o total de la memoria, colectiva o individual,

AMERIBER-ERSAL - Bordeaux - 2010, p. 121 à 136.

consciente o no, parece proceder de una imposibilidad de encarar «el tiempo perdido» a la vez que de una voluntad de pasar a otra etapa.

No obstante, el filósofo francés Paul Ricœur, en el ensayo titulado *La memoria, la historia, el olvido*, recuerda que sería una ilusión pensar que la voluntad de olvidar o de recordar es siempre una decisión propia. Del mismo modo que no se logra siempre recordar el pasado cuando se quiere recuperarlo, en el caso contrario, el pasado irrumpe y ocupa el presente, y hasta puede oscurecer el futuro si no se le considera.

Por su parte, la estudiosa argentina Beatriz Sarlo, que dedicó un ensayo a la cultura de la memoria, explica que:

> La memoria ha sido el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar y lo es en la mayoría de los países de América latina. El testimonio hizo posible la condena del terrorismo de estado; la idea del «nunca más» se sostiene en que sabemos a qué nos referimos cuando deseamos que eso no se repita. Como instrumento jurídico y como modo de reconstrucción del pasado, allí donde otras fuentes fueron destruidas por los responsables, los actos de memoria fueron una pieza central de la transición democrática, sostenidos a veces por el estado y de forma permanente por organizaciones de la sociedad[1].

La recuperación discursiva y en particular cinematográfica de esa memoria de la dictadura constituye pues una herrramienta esencial en la reconstrucción democrática.

«Ningún pueblo podría sobrevivir sin memoria» dicta Alicia, la profesora de historia a sus alumnos, en la película más premiada[2] y conocida sobre la dictadura argentina, *La historia oficial*. En 1984, Luis Puenzo y Aída Bortnik proponen hacer presente una verdad silenciada en la sociedad argentina durante los años de la dictadura. La protagonista, interpretada por Norma Aleandro, es una mujer que toma conciencia de su ignorancia de la realidad, cuya única versión hasta ahora obedecía a la historia oficial instigada por sus agentes represivos.

---

1. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005, p. 24.

2. Premio Oscar a la Mejor Película Extranjera; Mejor Actriz y Premio Ecuménico en el Festival de Cannes en 1985, entre otros.

Sea como esposa, amiga y como madre, sea como profesora y como ciudadana, Alicia se va adentrando en otro mundo, el de la Reorganización Nacional, tal y como lo autodenominó la dictadura. La investigadora argentina Clara Kriger habló a este propósito de *un personaje puente* «pues durante el curso del film transita un camino (recreando el mito de Prometeo que asocia el conocimiento al dolor) que la lleva desde un mundo a otro»[3].

Alicia aparece también como un personaje consensual en la medida en que otorga al espectador una identificación aliviadora. Su metamorfosis, conforme vaya enfrentándose con una realidad de la que se había mantenido alejada, como muchos argentinos, se concretiza por unas decisiones tanto a nivel íntimo y sentimental como a nivel profesional y social.

Pero ese personaje ejemplar no resulta satisfactorio porque nace de una ficción retrospectiva. En palabras del mismo director, *La historia oficial* propuso al público argentino una reflexión «sobre lo que nos pasó y dejamos que nos pasara en estos últimos años» [4]. En este sentido, la película parece eximir la colectividad de la responsabilidad de asumir lo que pasó.

La visión alterada y autoritaria de la realidad que se le impuso a la sociedad, o que ésta aceptó se encuentra simbolizada por el personaje unívoco de Roberto[5], el marido de Alicia, que trabaja para una empresa dirigida por militares de alto rango y financistas norteamericanos. Existen varias miradas alternativas pero éstas vienen asumidas por personajes secundarios que se empeñan en dar cuenta de otra realidad: el alumno Costa, Benítez, el colega de Alicia, Ana, su mejor amiga, la verdadera abuela de su hija adoptiva, la familia de Roberto...

De hecho, la prudencia que se le pudo reprochar a la película viene de que no se propone plantearse la responsabilidad de los secuestradores y torturadores como eje central con lo cual parece

---

3. Clara Kriger, «La revisión del proceso militar en el cine de la democracia», en *Cine argentino en democracia, 1983-1993*, Claudio España (comp.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1994, p. 57.

4. Reportaje a Luis Puenzo, *La Nación*, 2 de abril de 1984.

5. Resulta interesante notar que lo encarna otro actor muy popular, símbolo del exilio, Héctor Alterio. Convendría pues analizar la elección del elenco y los efectos que surtió en los espectadores.

atestiguar la imposibilidad de culpar a nadie ya que nadie, o casi nadie, se comprometió a denunciar la represión. Además, el hecho de que el punto de vista adoptado no sea el de una víctima de la represión sino el de una «apropiadora», disculpada en la película, instila cierta ambigüedad.

Sin embargo, no se puede prescindir del contexto de producción y difusión de la película que constituye un dato esencial a la hora de valorar la que fue una de las primeras películas dirigidas pocos meses después del cambio de régimen político. En efecto, cuando Alfonsín asumió la presidencia en 1983, el nuevo marco legislativo eliminó la censura cinematográfica, lo cual supuso, entre otras consecuencias, el retorno de los actores exiliados. Además, como lo señala Beatriz Sarlo:

> A la salida de las dictaduras del sur de América Latina, recordar fue una actividad de restauración de lazos sociales y comunitarios perdidos en el exilio o destruidos por la violencia de estado[6].

En este sentido, *La historia oficial* se posiciona como el primer eslabón de una reconstrucción de la memoria. Aparece en el frágil período de recuperación de la democracia que buscaba reconciliar más que revisar. Se dio la prioridad a la reconstrucción de un pacto colectivo más que a la denuncia de las responsabilidades individuales.

No deja de sorprender que la película de Bebe Kamín, *Los chicos de la guerra*, también de 1984, no se hubiese granjeado el mismo entusiasmo en las taquillas. Basada en la novela homónima de Daniel Kon, cuenta las historias de tres jóvenes de distintas clases sociales enviados a la guerra, desde su infancia hasta el traumático regreso del conflicto bélico en el Atlántico Sur. La que sí fue todo un éxito es la película de Héctor Olivera, *La noche de los lápices* (1986), cuyo guión fue escrito por David Kon. Aquí se adopta el punto de vista del único sobreviviente de un grupo de chicos de secundaria secuestrados por haber manifestado contra el precio de un boleto escolar de viaje.

Ambas películas se inscriben en la lucha por el recuerdo del terrorismo de estado al hacerse el portavoz de las víctimas. Ambas son películas testimoniales basadas en hechos reales, y ambas otorgan a los

6. Beatriz Sarlo, *op. cit.*, p. 59.

sacrificados el protagonismo que la dictadura les negó. En este aspecto, participan de un movimiento de protesta que se ampliará en los años siguientes tras el indulto dictado por Menem, que constituyó un salto atrás en cuanto a la recuperación social de la memoria. En el contexto de las leyes de amnistia –ese perdón decretado por el gobierno para los delitos y crímenes cometidos por la junta militar–, varias películas cobraron el valor de una reivindicación política, de una lucha por el reconocimiento de una verdad ocultada cuando no negada por la versión construida por los militares.

La historiadora argentina Silvina Jensen explica que:

> Luego de la derrota de las Malvinas, el poder pretoriano avanzó en la política de negación y ocultamiento hasta construir una Verdad, que pretendía alejar tanto una posible persecución penal como un juicio histórico desfavorable. En su versión de la historia –enmarcada en la *Doctrina de la Seguridad Nacional*– las Fuerzas Armadas (FF.AA.) confirmaban que los argentinos habíamos vivido una guerra, donde los culpables eran los «subversivos»; reducían el plan sistemático de exterminio de la oposición, a excesos, errores o conductas aisladas de militares réprobos y equiparaban las desapariciones a muertes en combate de guerrilleros que usaban nombres falsos, a ajusticiamientos entre los mismos combatientes de izquierda o a exiliados dorados de «subversivos» en fuga[7].

Tanto *La noche de los lápices* como *Los chicos de la guerra* convocan el escenario y el cuerpo de los que fueron desaparecidos durante la represión y a los que se les hizo desaparecer de nuevo mediante el olvido y la indiferencia de la propia sociedad. Ambas participaron así de la reconstrucción social del conocimiento sobre las consecuencias del autoritarismo, dentro del cual el informe *Nunca Más* constituyó un hito.

Por primera vez –y será una excepción por muchos años–, Héctor Olivera rompe con la lógica del punto final que poco a poco se fue admitiendo en la sociedad argentina, al destapar lo que apenas se

7. A propósito de las memorias del exilio en la Argentina actual, Silvina Jensen concluye, «Nadie habrá visto esas imágenes, pero existen», *América Latina Hoy*, 34, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 103-118, p. 106.

empezaba a exhumar. El cineasta traspasa el umbral de lo indecible al materializar el escenario de la tortura, «el chupadero», ese *Lager* argentino, inimaginable e irrepresentable. El punto de vista de los chicos y la perspectiva dramática que induce la puesta en escena de la violencia política se imponen al espectador en su dimensión espectacular. Esa operación de rememorización y de (re)descubrimiento de los sufrimientos obedece a una voluntad de testimoniar que encierra al espectador en la emoción. La denuncia queda patente.

La noche de los lápices y *Los chicos de la guerra* forman parte de una larga lista de películas que se fundan en una perspectiva catártica colectiva cuya intención testimonial constituyó una etapa transitoria durante la cual «la elaboración social del sentido de lo ocurrido durante la dictadura [...] se continuó pensando según la lógica dictatorial inocente-culpable»[8].

Beatriz Sarlo cuestiona el recurso sistematizado al testimonio como fuente hegemónica de la memoria. Según ella, en la actualidad

> proliferan las narraciones llamadas «no ficcionales» (tanto en el periodismo como en la etnografía social y la literatura): testimonios, historias de vida, entrevistas, autobiografías, recuerdos y memorias, relatos identitarios[9].

Considera esa proliferación como un rasgo de la sociedad posmoderna. «El tono subjetivo marcó la postmodernidad; [...] Los derechos de la primera persona se presentan como derechos reprimidos que deben liberarse y como instrumentos de verdad.»[10]

Lo que quiere aclarar es que, si bien parece indispensable la conservación y difusión de la historia mediante el testimonio, también cabe establecer sus límites en tanto que herramienta privilegiada por los medios de comunicación en su «carrera memorialística». Beatriz Sarlo critica la «industria de la memoria» y se interroga sobre la validez de esa memoria colectiva, de por sí fragmentaria e incompleta, y que además no se somete a la reflexión.

8. S. Jensen, *op. cit.*, p. 108.
9. B. Sarlo, *op. cit.*, pp. 49-50.
10. *Ibid.*, p. 50.

Las películas anteriormente citadas se inscriben en esa tendencia de la historia contemporánea que se acercó a la memoria y aprendió a interrogarla a partir del discurso de la experiencia. Lo que Beatriz Sarlo denomina el «giro subjetivo» conduce a una democratización de los actores de la historia pero asimismo, coloca el relato testimonial como prueba histórica, como verdad incuestionable. El peligro radica en que «el "deber de memoria" induce una relación afectiva, moral, con el pasado, poco compatible con la puesta a distancia y la búsqueda de la inteligibilidad que son el oficio del historiador»[11].

En su camino filosófico, Paul Ricoeur plantea que la reminisciencia conduce hacia «une mémoire réfléchie», «una memoria pensada», y considera que el testimonio constituye la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia. Ni Sarlo ni Ricoeur descartan el *pathos*, el afecto siendo inherente a la búsqueda. No obstante, tanto el filósofo como la ensayista insisten en la necesidad de superar esa dimensión afectiva para llevar a cabo un verdadero trabajo intelectual.

Del pasado pesado al pasado pensado

A partir de la segunda mitad de los años 90 se percibe en el cine argentino una inflación de documentales dedicados a la recuperación de la memoria durante la dictadura. Entre 1990 y 2004 se rodaron unos cincuenta documentales mientras las obras de ficción sobre el proceso no alcanzaron a ocupar un espacio significativo en las pantallas.

Tras la puesta en escena de un duelo largamente postergado por una sociedad civil anestesiada por las estrategias encubridoras y represivas, cuyas huellas siguieron imperando tanto en el imaginario colectivo como en la reconstrucción individual de la historia, se plantearon otras propuestas. En este reposicionamiento de la memoria de la dictadura destaca el «intento por conectar el daño individual con el drama colectivo»[12].

Garage Olimpo es una película de 1999 que experimenta nuevas estrategias del recuerdo e invita al espectador a enfrentarse con la

11. *Ibid.*, p. 57.

12. S. Jensen, *op. cit.*, p. 110. Cabe precisar que la investigadora se refiere al nuevo impulso editorial sobre el tema de la dictadura desde el punto de vista de los exiliados presentados como vectores esenciales de la memoria.

violencia política de manera inédita. El director, Marco Bechis, forma parte de la llamada «generación de los 90», que no admite etiquetas y se reconoce por su heterogeneidad temática y formal. Su obra consta de cuatro largometrajes[13] que reflejan su preocupación por la evolución política de su país cuyo pasado sigue enmarcando el presente y parece dispuesto a roer el futuro.

Garage Olimpo asume el reto de representar lo irrepresentable al adentrarse en la historia a partir de lo que Paul Ricœur designa como «le rappel-action», «el recuerdo-acción». Se trata de ir más allá del recuerdo patológico, esa memoria que brota sin ser convocada, esa memoria dolorosa que se impone al ser, y «hacer memoria»: «el simple recuerdo irrumpe a la manera de una afección mientras que el recuerdo (reminiscencia, recolección o rememoración) consiste en una búsqueda activa.»[14]

En el caso de Bechis, como en la mayor parte de las obras de ficción y documentales recientes, si bien el testimonio sigue siendo la materia prima se opera asimismo un reajustamiento significativo.

Dentro del repertorio de las películas que enfocan la naturaleza catastrófica de la violencia de estado, *Garage Olimpo* ambiciona una visión de conjunto pero no en el sentido de cernir la verdad con una explicación definitiva. En efecto, Marco Bechis admite la imposibilidad de proporcionar una visión completa, capaz de hacerle cumplir al pasado su papel redentor pero busca juntar las piezas de lo que fue una realidad individual y colectiva.

Ya no se trata de dar pruebas de la existencia de los centros de tortura sino de «analizar el mecanismo de violencia contemporánea [...] de contar la historia como si sucediera hoy en algún lugar del mundo» [15].

---

13. Filmografía de Marco Bechis: cortometrajes: 1982, *Mi sembra d'averlo giá visto*; 1984, *Absent*; 1986, *Dall'ascensore*; 1987, *Esterno tango*; 1988, *Storie Metropolitane*; largometrajes: 1991, *Alambrado*; 1996, *Luca's film*; 1999, *Garage Olimpo*; 2003, *Hijos.*

14. Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 22: «le simple souvenir survient à la manière d'une affection, tandis que le rappel (la réminiscence, la recollection, la remémoration) consiste en une recherche active.»

15. Marco Bechis, entrevista realizada por Juan Carlos Rivas Fraile, 30/06/2000. Disponible en: http://www.garageolimpo.it/prensabechisesp.html (consultado el 10/03/2008).

Ya se sabe que Bechis estuvo secuestrado diez días en el centro clandestino Club Atlético pero dejó claro en sus entrevistas que no buscaba la catarsis ni mucho menos el testimonio autobiográfico sino la restitución de los mecanismos de desaparición elaborados por la dictadura.

La película se suele resumir partiendo de la historia de María, interpretada por una actriz desconocida, Antonella Costa, una joven de 18 años que trabaja en la alfabetización de adultos en las villas y vive con su madre (Dominique Sanda) quien, para sostener la casona familiar, alquila habitaciones. Un día, irrumpe en la casa un grupo comando militar vestido de civil, que secuestra a la joven y la lleva a un campo de detención clandestino. Allí se encuentra con Félix (Carlos Echevarría), un inquilino de su madre que está enamorado de ella y resulta ser uno de los encargados de torturarla.

Como lo sugiere el título, *Garage Olimpo* no se centra exclusivamente en los sufrimientos de esta víctima, sino que arma, mediante una construcción narrativa y los recursos del montaje, una compleja red de relaciones entre dos universos, el de los desaparecidos y el mundo «normal». Los que sirven de puente entre ambos espacio-tiempos son los torturadores, que circulan libremente entre ambos territorios. Se combina pues una aproximación documental de la vida de los guardianes dentro del «chupadero» –dentro del cual intenta sobrevivir María–, con una puesta en escena más propia del género ficcional para filmar la realidad exterior.

Al no establecer una jerarquización entre los personajes, la focalización se multiplica, privilegiando un acercamiento que rehuye el dramatismo. La perspectiva cotidiana revela la banalidad del mal, observada en su funcionamiento y realza el aspecto burocrático de las tareas llevadas a cabo: la desaparición programada y la utilización de los seres como proveedores de información.

La violencia simbólica y física se percibe a través de la agobiante atmósfera en la que se desata la experiencia a la que son sometidos los secuestrados en uno de los centros de tortura ubicados en la capital. El Olimpo, que funcionó durante seis meses, entre agosto de enero de 1978 y enero de 1979, estaba situado en un barrio de clase media, Floresta, a cien metros de Rivadavia, la avenida que atraviesa la capital de una punta a la otra. El galpón se convirtió en centro de

tortura, movilizando a decenas de prisioneros que reorganizaron el lugar, levantando «la sala de guardia, el casino de los suboficiales, las habitaciones donde dormían los carceleros, las precarias letrinas, el lavadero, las duchas, el almacén en que se acumularían las neveras y televisores robados durante las operaciones de secuestro [...], dos salas de tormento, con terminales eléctricas reforzadas»[16].

El cineasta filma cámara en mano la rutina de los «grupos de tareas» en ese «olimpo del horror» donde transitan los secuestrados hasta que se decida mandarlos a «la niebla de ninguna parte». Como si de un trabajo cualquiera se tratara, los funcionarios del Olimpo fichan, tienen horarios, turnos de tortura, descanso, reuniones con sus superiores... Nos enteramos de la existencia de sus familiares, de sus deseos de ascensión social, de sus enemistades dentro y fuera del sótano.

Una de las características de la obra viene de que el cineasta eligió no mostrar directamente las escenas de tortura sino sugerirlas, o mediatizarlas. Los cuerpos torturados se ven a través de la pantalla de un televisor, instalado en las celdas de tortura, lo cual supone una doble vigilancia ya que los propios verdugos son objetos de mirada y control permanente. Esta estrategia le responde a una voluntad de alejarse de una representación espectacular y de la identificación inmediata que incide en el espectador para centrarse en los mecanismos y las reglas que imperan en el *Lager*.

Absorbidos por el terror de estado, los «chupados» dejan de existir en cuanto pisan el centro de tortura. Se les despoja de su ropa e identidad, se les quita hasta el más mínimo derecho humano, se les prohibe comunicar entre ellos y mirar a sus torturadores. «Este es el mundo de los sonidos» se les advierte a los recién llegados que tienen y tendrán durante toda su estancia, los ojos vendados.

Para los verdugos, parece no existir una frontera entre el Mal absoluto cometido durante los horarios laborales y las normas del mundo exterior, el mundo de arriba donde se dedican a su familia. Esa disociación completa, que hace pensar en la esquizofrenia, se materializa por el uso de un lenguaje específico desarrollado por el aparato burocrático que programó la destrucción progresiva de los individuos. El lenguaje criptado y eufemístico que adoptan forma

16. Eloy Martínez, «El Olimpo del horror», *El País Semanal*, 01-01-2006. Disponible en: http://www.elpais.es/articulo/elpepspor/20060101elpepspor_7/Tes

parte de las sofisticadas estrategias llevadas a cabo por «el dispositivo desaparecedor»[17] para no responsabilizar a los individuos y desconectar los actos de barbarie que cometen a diario de su dimensión humana y moral. Los torturadores tienen nombres de guerra (Tigre, Tejas, El Hueso, ...) y respetan unas reglas estrictas que excluyen las dudas y preguntas. Se establece así una continuidad eficaz entre la lógica militar y los crímenes cometidos en nombre de la defensa del orden.

El cineasta asumió esta lógica para plasmar la realidad de los centros de detención. Encontramos un ejemplo de ello en una escena que se detiene en los problemas que encuentran los verdugos en su tarea diaria. Se abre la puerta de una celda y se descubre un cuerpo inerte y herido. Unos instantes antes vimos a un joven entrar y encender la radio, lo cual no dejaba lugar a dudas sobre lo que iba a suceder adentro. Pero la sesión de tortura –a la que no asistimos– es interrumpida. El encargado llama a su jefe, El Tigre, porque parece que «perdió» al prisionero. Este le riñe y le vuelve a explicar que hay que respetar la tabla colgada de la pared, al lado de la picana, y que indica cuántos voltios se le puede echar a un cuerpo en función de su peso.

> – ¿Qué dice la tabla para menos de cuarenta kilos ? ... La tabla está ahí para algo... Bueno, ya está regular... Podés seguir. No le des agua.

Esta escena funciona como un eco audiovisual de un fragmento de la novela de Martín Kohan, *Dos veces junio*, en la cual se recopila una serie de recomendaciones de un tal doctor Padilla.

> El doctor Padilla recomendó, ante todo para evitar un mal momento a los interesados, que nadie hiciera uso de la detenida, hasta tanto no pasaran unos treinta días desde el alumbramiento.
>
> Aclaró que a sus palabras había que tomarlas como una recomendación general, pero que luego cada uno era dueño de su vida[18].

17. Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

18. Martín Kohan, *Dos veces junio*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2002, p. 28.

En ambos casos, los autores se interesan por lo «no espectacular», por los detalles, los márgenes del horror demostrando que lo que importa no es el hecho de estar torturando a otro ser humano sino la precisión y la disciplina, el respeto a la autoridad y la total entrega a la tarea que se les pidió cumplir. Parece que ahí se suspenden el sentido común, las emociones, la moral e incluso la razón, tal y como se concibe afuera en el mundo donde cada ser humano tiene derechos. Y es precisamente lo que invalidó el régimen de terror. Es relevante esa perspectiva del desfase ya que demuestra una nueva dirección. Ya no se conforman con el relato de las víctimas sino que se apropian de la realidad de los victimarios para construir un testimonio del Mal.

En otro diálogo entre Tigre y sus encomendados, entre los cuales está Félix, que se comprometió a ojos de sus colegas por favorecer y proteger a una reclusa, María, queda patente esta percepción que tienen los encargados:

> - Tigre: **L24, traslado**. ¿Quién le **interrogó**?
> - Un encargado: **El Hueso**.
> - Tigre: **¿El de 04, quién lo tiene?**
> - Un encargado: **No sirve más el de 04. Perdió todos los contactos.**
> - Tigre: **Traslado**... **¿M21**? ¿Este es el cura, no?
> - Un encargado: Sí, señor.
> - Tigre: **Traslado**... Y saben qué. El cuerpo, déjenlo en la villa...
> Los demás pueden retirarse. Félix, vos quedáte...
> Cierren la puerta, por favor...
> Párate, Félix. Párate derecho...
> **B02 y A03**... B02 se cae del sexto piso y A03 se muere enchufada a la red de los renfe. Decíme una cosita, ¿para qué pensás vos que los traemos acá?
> - Félix: Para interrogarlos.
> - Tigre: Para interrogarlos, muy bien. ¿Y qué es lo único que no tenemos qué hacer cuando los interrogamos?
> - Félix: Matarlos.
> - Tigre: ¿Entendiste? **No quiero iniciativas personales**. ¿Estamos?
> - Félix: Sí, señor.

- Tigre: A partir de hoy te vas a **levantar gente en la calle** y si seguís así, la pendeja ya sabés donde va a parar. ¿Está claro?
- Félix: Sí, señor.
- Tigre: Bien.

El oficial es un hombre corriente cuyo apodo de guerra, Tigre, hasta puede resultar inadecuado. Se caracteriza por el control de sí mismo, una voz monótona y unos gestos suaves y meticulosos. Físicamente no se destaca de los demás pero siempre lleva un registro, detalle visual que subraya su estatuto dentro de la organización genocida y su función, ya que le corresponde gestionar los grupos de subversivos que considera como una mercancía.

A lo largo de la película, Marco Bechis recurre al montaje para componer una visión global de la organización a partir de la compaginación de los distintos trámites realizados para sacar información a los presos y luego deshacerse de ellos. La red narrativa restablece las interrelaciones que existen dentro del cuerpo social sometido a esa máquina silenciadora retratada con minucia y detallismo a nivel de las secuencias.

La aproximación del cineasta abarca muchas facetas y pone de realce la simultaneidad a la vez que la singularidad de la percepción que tiene cada grupo. El tiempo de los familiares de desaparecidos es un tiempo de intensa espera y búsqueda, el tiempo de los prisioneros es el tiempo de la incertidumbre y del terror constante. Se invierte la lógica dentro del sistema represivo puesto que son los victimarios los que siguen experimentando un orden temporal «normal» del cual fueron sustraídos los detenidos. En este sentido el montaje es a la vez alternado, ya que traduce la simultaneidad de esos tiempos, y paralelo porque a nivel cognitivo, el ritmo de los días y las noches no es equiparable para unos y otros.

De la misma manera se puede decir que las vistas aéreas de la ciudad, intercaladas en varios momentos de la película, constituyen una puntuación significativa aunque enigmática, hasta la escena final. Sugieren que la alteración del orden espacio-temporal no parece afectar a los demás ciudadanos, absorbidos aquellos por la efervescencia de la capital y su rutina diaria.

La construcción diegética va más allá de una aceptada y generalizada visión maniqueísta. La ambigua relación que se establece entre María y Félix tiende a restablecer la identidad de ambos a la vez que

problematiza la estereotipada puesta en escena de la relación entre la inocente víctima y el sádico torturador[19]. El cineasta busca adentrarse en las circunstancias particulares de cada uno para ampliar el prisma y devolverle su dimensión política a los acontecimientos evocados. Descarta el sentimentalismo y la emoción, por cierto inevitables, y apunta a la reflexión para «dejar en el espectador un estado de percepción mayor»[20].

Tampoco se trata de restablecer un equilibrio entre la responsabilidad de los distintos grupos, estrategia ésta característica de los miembros de la Junta y los convictos durante los procesos. El cineasta asume su postura pero su denuncia se funda en una serie de interpelaciones y enfrentamientos provocados por la situación política.

Es así como la solidaridad inmediata entre la madre de María y Gloria, una mujer que anda buscando a su marido desaparecido, queda suspendida por la indiferencia cómplice de los responsables del orden y la paz social. El oficial en la comisaría 23, donde ambas mujeres se encuentran pidiendo auxilio, se hace el desinformado y se desinteresa de sus casos echando la culpa a los subversivos por la desaparición de sus familiares.

A continuación, cuando Gloria acude a la iglesia, se percata de que el cura «pide nombres» y cuando la madre de María solicita la ayuda del que parece ser un antiguo amante, éste le replica que «Si María no ha hecho nada grave, pronto estará en casa.» Por mucho que le suplique: «Díme a quién debo ver y no te molestaré más, te lo prometo», el hombre que parece estar al tanto de la situación le niega su ayuda y vuelve a su partida de golf. Por fin, cuando se realiza la venta forzada de la casa de la madre de María, el notario apenas expresa su sorpresa, una vez cerrado el trato.

Se privilegia pues un acercamiento que busca restablecer la responsabilidad de los individuos dentro de un proceso político que modificó el sentido de la vida de todos, incluso cuando todos no se daban o no querían darse cuenta de ello. Lo que se prentende aquí es reflejar el sometimiento general que se impuso y representa una etapa

19. Esta problemática dista mucho de las relaciones enfermizas experimentadas por las dos mujeres ex-víctimas de torturas y que vuelven a encontrarse con sus verdugos, en las películas *La Muerte y La Doncella* y *Portero de Noche*.

20. Marco Bechis, entrevista realizada por Juan Carlos Rivas Fraile, *op. cit.*

importante dentro del mecanismo deshumanizador que se empeñó en apagar las voces discordantes.

Para subrayar la ruptura dentro de la misma realidad, es decir entre el mundo de arriba y el mundo subterráneo, Marco Bechis adoptó unas pautas de filmación diferentes: «las secuencias en la superficie las rodé como en cine de ficción, con luces, travelling, etc. También para acentuar que en la superficie se vivía en la ficción.» Abajo, el mundo se organiza de otra manera y él lo pensó y organizó de otra manera:

> Desde el principio quise filmar la parte subterránea como si fuera un documental, la cámara siempre en mano, las luces son las que se ven, para acentuar el efecto de contraste y realismo. El cámara no sabía lo que iba a suceder en la escena, porque yo no se lo decía y se producía como una búsqueda, como en el documental. Yo quería que fuera un falso documental, porque no existen imágenes ni materiales de un campo de concentración funcionando, ni de los campos de concentración nazis, ni de los campos en Bosnia, [...] Entonces son imágenes que «faltan» en la Historia[21].

La última secuencia de *Garage Olimpo* reanuda con la primera que constituía una falsa pista, al dejarnos creer que de un *thriller* se trataba. Nos enteramos sólo al final de que la víctima del atentado, que iniciaba la película, era El Tigre. Pero en lugar de focalizarse sobre el atentado, se observan las consecuencias de esa acción. Dentro del Garage, un encargado sólo menciona que «Al Tigre, lo hicieron mierda». Otro oficial toma el relevo como si nada y decide el traslado, o sea la desaparición del grupo de detenidos presentes en el Olimpo. María ya no es la protegida de Félix y recobra su condición reglamentaria de detenida. Mientras se les va quitando las vendas y se les administra una sustancia somnífera, los prisioneros escuchan la misma mentira que se le dicta a cada grupo «trasladado». Rápidamente se suben al camión que les conducirá al avión donde unos agentes les vuelven a despojar de sus prendas antes de que los cuerpos sean arrojados al río, cuyas aguas turbias vislumbramos en los primeros planos aéreos de la película.

21. Marco Bechis, entrevista realizada por Juan Carlos Rivas Fraile, *op. cit.*

Se cierra un capítulo de la guerra sucia con el exterminio de este grupo en represalia al atentado, y la burocracia de la muerte sigue su curso. Mientras la bodega del avión se va abriendo, se oye la canción patria, *Aurora*, conocida de todos, una canción que se canta cuando se iza la bandera argentina. Como ya lo hizo durante el resto de la película, el cineasta recurre al sonido para sugerir lo que no se puede mostrar. La materia prima, intratable, no se representa pero las consecuencias de la barbarie se graban en la memoria del espectador mediante esa canción que simboliza la traición de un pueblo que consintió.

Balance

Hasta finales de los ochenta, la necesidad de hablar de lo que fue silenciado por la violencia del estado durante los años de la dictadura se tradujo por la expresión del grito de las víctimas. Se observa a partir de mediados de los noventa una multiplicación de los documentales así como un desplazamiento a nivel de la ficción de las prioridades: si bien se trataba en un principio de devolver un espacio y una voz a los que fueron desaparecidos, parece ser que en una segunda etapa se tratara de comprender los procesos. El distanciamiento origina nuevas perspectivas, la mirada busca comprender lo incomprensible.

El camino recorrido por el cine argentino se inició con la representación de la toma de conciencia y se expandió con las figuras de las víctimas. La película de Marco Bechis se enmarca en una perspectiva que pretende ir más allá, juntando todas las piezas del proceso con el fin ya no de clausurar sino de sanar la memoria colectiva e individual. Es una postura de investigación que comparten otros cineastas, artistas y escritores y que implica al receptor.

Admitida la imposibilidad de representar ese lugar inadmisible aunque existente, emergieron nuevas narrativas que reconsideran ese hueco físico y discursivo, cuyas huellas siguen fragilizando la sociedad argentina. Aparecieron relatos del exilio –una realidad hasta hoy pormenorizada– y relatos de la lucha, desde el punto de vista de los «subversivos» –*No velas a tus muertos*, Martín Caparrós– pero también de los victimarios –*Dos veces junio*, Martín Kohan. Comparten un proyecto común que consiste en recuperar las verdades ocultadas e iluminar ese vacío: no se trata de colmarlo sino de aclararlo.

Achevé d'imprimer

G.N. Impressions - 31340 Villematier
Email : gnimpressions@wanadoo.fr

Dépôt légal : septembre 2010

Imprimé en France

La violence politique a accompagné l'histoire contemporaine de l'Amérique Latine depuis la constitution même des états nationaux, entamée dans les premières décennies du XIX[e] siècle. Les historiens ont signalé à quel point la militarisation et la violence puisaient leur origine non seulement dans le lien colonial mais aussi dans les guerres d'indépendance suivies de longues périodes de guerres civiles. Ce livre est consacré à l'étude de l'impact de la violence politique sur la culture du Rio de la Plata à partir des années 1960, des années marquées par le séisme de la Révolution cubaine, les luttes de libération nationale et le poids des enjeux de la guerre froide. La parole est donnée, dans la première partie du volume, à trois écrivains contemporains. Carlos Liscano, uruguayen, aborde la question de l'écriture de l'expérience carcérale dans ses récits autobiographiques. Carlos Gamerro et Martín Kohan, argentins, réfléchissent sur les transformations que l'écriture du politique a subies dans la littérature argentine des dernières décennies, davantage centrée sur la mise en scène des mythes et de l'imaginaire politiques que sur le problème de la mimesis. Dans la deuxième partie, des chercheurs français et latino-américains se penchent sur la relation entre violence et État dans la littérature, le cinéma et la presse, en particulier en ce qui concerne la dictature argentine des années 1976-1983. Une troisième partie s'ensuit, qui étudie la manière dont la littérature policière, la science-fiction, le roman historique, la poésie, ouvrent de nouvelles voies à la réflexion sur la violence politique. Une dernière partie, enfin, axée sur les rapports entre poétique et politique, s'intéresse à la Révolution – l'utopie révolutionnaire, la guerre révolutionnaire – dans les littératures uruguayenne et argentine des années 1960-1970.

La violencia política recorre la historia contemporánea de América Latina desde la constitución misma de los estados nacionales, comenzada en las primeras décadas del siglo XIX. Los historiadores han señalado hasta qué punto la militarización y la violencia tienen sus raíces no sólo en el vínculo colonial sino también en las guerras de independencia y el largo período de guerras civiles que se abrió a continuación. Este libro estudia el impacto de la violencia política en la cultura de los países del Río de la Plata a partir de los años 60, años marcados por el seísmo de la Revolución Cubana, las luchas de liberación nacional, el marco de la guerra fría. Tres escritores toman la palabra en la primera parte del volumen. Carlos Liscano aborda el problema de la escritura de la experiencia carcelaria en sus relatos autobiográficos. Carlos Gamerro y Martín Kohan analizan las transformaciones experimentadas en la escritura de lo político durante las últimas décadas, más centrada en los mitos y la imaginación política que en el problema de la representación. Una segunda parte reúne artículos de investigadores franceses y latinoamericanos que se interesan por las relaciones entre violencia y Estado tanto en la literatura como en el cine y la prensa, en torno, sobre todo, a la última dictadura argentina. Los artículos reunidos en la tercera parte estudian la manera en que diversos géneros (policial, CF, relato histórico, poesía) abren caminos alternativos a la reflexión sobre la violencia política. Una última parte, para concluir, que toma como eje la relación entre poética y política, se interesa por la Revolución – la utopía revolucionaria, la guerra revolucionaria – en las literaturas argentina y uruguaya de los años 60 y 70.

Illustration de couverture : Carmen Nolorve, 2008

ISBN : 978-2-86781-678-9

Prix TTC :17 €

PUB

9 782867 81

107

8. « Adrián Israel Caetano, la (est)ética del margen », Marge(s), Christine Marguet et Marie Salgues (coord.), Université Paris 8, *Revue Pandora*, (revue pluridisciplinaire du Département d'études hispaniques et hispano-américaines de l'Université de Paris 8) n°9, 2009, p. 149-162.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 3 : Transmission mémorielle et (ré)écritures de l'histoire I. Mémoires en résistance / A. Représenter la violence de la dictature / 2. Le Nouveau Cinéma Argentin : déplacement des codes et de l'attention

P A N D O R A



MARGE(S)

9 / 2009

Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines
Université Paris 8

110

COMITÉ DE RÉDACTION (Université Paris 8)
Annick Allaigre
Michèle Arrué
Danièle Bussy Genevois
Robert Coale
Marie Córdoba
Françoise Crémoux
Irène Da Silva
Diego Farnié
Enrique Fernández Domingo
Géraldine Galeote
Maria Llombart Huesca
Marta López Izquierdo
Nathalie Ludec
Christine Marguet-Ciais
Antonia Morel d'Arleux
Perla Petrich
Myriam Ponge
Julio Premat
Montserrat Prudon-Moral
Michèle Ramond
Vicente Romero
Marie Salgues
Pascale Thibaudeau
Mercedes Yusta

COMITÉ EXTÉRIEUR
Nancy Berthier (Univ. Paris IV)
Mercedes Blanco (Univ. de Lille)
Ignacio Bosque (Univ. Complutense de Madrid)
Mónica Castillo Lluch (IUFM de Strasbourg)
Pedro M. Cátedra (Univ. de Salamanca)
Lourdes Cirlot (Univ. Central de Barcelona)
Pierre Civil (Univ. Paris III)
Pedro Córdoba (Univ. Paris IV)
Nigel Dennis (Univ. of St. Andrews)
Jean-Michel Desvois (Univ. Bordeaux III)
Françoise Etienvre (Univ. Paris III)
Milagros Ezquerro (Univ. Paris IV)
Marie Franco (Univ. Paris III)
Carlos Heusch (Univ. de Montpellier)
Jo Labanyi (Institute of Romance Studies / Univ. of Southampton)
Jens Lúdtke (Univ. de Heidelberg)
José-Carlos Mainer (Univ. de Zaragoza)
Dolors Oller (Univ. Pompeu Fabra)
Miguel A. Olmos (Univ. de Rouen)
Manuel de Paz (Univ. de La Laguna)
Serge Salaün (Univ. Paris III)
Béatrice Salazar (Univ. de Rouen)
Jorge Uría (Univ. de Oviedo)

MARGE(S)

Textes réunis par
Christine Marguet et Marie Salgues

112

La (est)ética del margen en el cine de Adrián Caetano

Laurence MULLALY

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3/ AMERIBER EA3656

ABSTRACT

Since the mid 1990's, Argentina has been suffering from an economic and political crisis having a profound institutional, cultural and social impact on the country. Paradoxically, while the country has been bled to death, the independent movie industry has experienced unprecedented growth, thanks to national critics and the warm welcome in international film festivals. Over the last ten years, Adrián Caetano has become an emblematic figure of the Argentine New Wave Cinema. Whether experimenting with independent productions, renewing with television mini-series or benefitting from international co-productions, his films offer a cartography of social fringes that are not normally incorporated in the panorama of industrial film entertainment. The gap that he creates by placing at the heart of his narrations minorities, the sick, those suffering from discrimination, who are demeaned etc. represents an unprecedented form of commitment. Adrián Caetano has renewed the aesthetics and ethics of the fringes and holds up a mirror to a disintegrating society in order for it to understand and find itself.

Key words : Argentine New Wave Cinema, fringes, Adrián Caetano

RÉSUMÉ

Depuis le milieu des années 90, l'Argentine a subi une crise économique et politique aux profondes répercussions sur les plans institutionnel, culturel et social. Paradoxalement, alors que le pays est exsangue, le cinéma indépendant, encouragé par la critique nationale et très bien accueilli dans les festivals internationaux, connaît un regain sans précédent. Adrián Caetano est devenu en une décennie une figure emblématique du Nouveau Cinéma Argentin. Expérimentant les productions indépendantes, renouvelant les mini-séries télévisées, ou bénéficiant de co-productions internationales, ses films proposent une cartographie des marges sociales inhabituelle dans le panorama du cinéma industriel de divertissement. Le décalage qu'il opère en plaçant au coeur de ses récits les déclassés, les exclus, les fragiles, les discriminés,etc. constitue une forme d'engagement inédite. Adrián Caetano renouvelle l'(ésth)étique de la marge et offre à la société désagrégée un miroir où se retrouver et se reconnaître.

Mots-clé : Nouveau Cinéma Argentin, marges, Adrián Caetano

A partir de la segunda mitad de los años 90, el cine argentino conoció un impulso nuevo que suscitó el interés tanto de los festivales europeos como de la crítica, especializada o no, nacional e internacional, que acogió con afán esa corriente que bautizó Nuevo Cine Argentino, poniendo de realce la ruptura que instauraba con el cine anterior, en particular el de los 80, tachado de « viejo »[1].

Sin embargo, no resulta nada fácil caracterizar esas películas, entre las cuales destacan *Rapado* de Martín Rejtman, *Mundo Grúa* de Pablo Trapero y *Pizza, birra, faso* de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. No obstante, varios elementos socio-históricos permiten contemplar el surgimiento de estas obras como una combinación inédita de factores, algunos a veces ya conocidos, de la historia del cine nacional.

Asumiendo dentro de la industria cinematográfica una posición al margen, Israel Adrián Caetano abrió una brecha al recrear en la gran pantalla mundos y vidas influidas y hasta condenadas por normas excluyentes y fuerzas centrífugas. Figura emblemática del Nuevo Cine Argentino, no sólo ocupa un lugar aparte en cuanto a los medios de producción y exhibición tradicionales sino que, sea cual sea el medium utilizado – cine independiente o televisión –, sigue arrojando una luz propia sobre temáticas olvidadas o invisibles. Recorrer su trayectoria audiovisual induce a rastrear las modalidades del margen y las renovaciones que abarcan.

DESCENTRAR LA MIRADA

Durante la década de los 90, el país, sacudido por una crisis política, económica, institucional, cultural y social, inicia una travesía horrorosa que culminará en 2001 y lo dejará exangüe. Lo paradójico es que gran parte de los "nuevos" directores llegan a concretar sus primeros proyectos cinematográficos en ese momento álgido de la historia argentina. Mientras la decadencia menemista termina de derrumbar las instancias del poder político y económico, dejando en la tormenta a la clase social media y aplastando a los más frágiles, se adopta una incentivadora aunque polémica política cultural para contrarrestar la decadencia de la industria cinematográfica nacional.

El Nuevo Cine Argentino parece ser un fenómeno generacional ya que los cineastas rondan los treinta cuando se meten en cine y su currículum consta de una carrera universitaria en el ámbito de las ciencias de la comunicación o de una experiencia adquirida en una escuela de cine. Al margen del modelo de representación institucional (MRI) y de los *blockbusters* nacionales, desarrollan un cine diferente cuya preocupa-

[1] A propósito del debate sobre la denominación de esa nueva tendencia, véase M. MOGUILLANSKY y V. RE, « Nueva crítica, nuevo cine » que exploran el rol de la crítica en la construcción de dicho fenómeno ; M. R. DEL COTO, « Tendencias en la Ficción y en el Documental Argentinos de la Última Década. Acercamiento Preliminar: una Aproximación a los Modos en los que los Metadiscursos Críticos y Analíticos Consideran la Cuestión", en A. Romero (dir.), *De Artes y Pasiones.* Buenos Aires: 2006. www.deartesypasiones.com.ar

Pandora N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

ción combina lo ético y lo estético, lo íntimo y lo colectivo, una búsqueda plasmada en la actualidad más inmediata.

> Destiempos y contradicciones que en algún sentido refuerzan la atracción sobre un cine fundado en perspectivas heterogéneas, con obras que persiguen, en principio, concentrar lo esencial de las posturas estéticas contemporáneas y adaptarlas (o sobrepasarlas) para inscribirlas en una forma que todavía busca su modelo[2].

Las dos primeras películas de Caetano, *Pizza, birra, faso* y *Bolivia*, son dos ejemplos de un cine que se resiste al modelo hegemónico y se sitúan por lo tanto al margen. Constituyen una alternativa subversiva en cuanto a temas, personajes y estéticas marginalizados por el cine más taquillero, cuya capacidad normativa parece incuestionable.

De hecho, y debido a la carencia del sistema de exhibición del cine argentino, una lacra endémica de la industria, el acceso a esas películas implica ya por parte del espectador cierta curiosidad, cierto deseo de apartarse él también de las propuestas más convencionales. También conviene recalcar el impacto de una "nueva crítica" que desempeñó un papel fundamental en la recepción de esas películas, posibilitando el encuentro con el público[3].

Caetano rodó su primer largo metraje con Bruno Stagnaro brindando con *Pizza, birra, faso* una representación realista y crítica del mundo en delicuescencia. El dispositivo fílmico adoptado para captar la errancia de un grupo de jóvenes oscilando entre vagabundeo y delincuencia, en el centro de la Capital Federal, suscita molestia y hasta malestar. Víctimas como otros de la derrota y descomposición del cuerpo social, los jóvenes de *Pizza, birra, faso* comparten la crueldad de los delincuentes juveniles de Buñuel *(Los olvidados)* pero no la rabia y rebeldía de los personajes de Roberto Artl *(El juguete rabioso)*.

A nivel estético, la imagen es "sucia", los actores no son profesionales y se expresan en un sociolecto que los particulariza a la vez que los – o nos – excluye, impidiendo una identificación inmediata o por lo menos un sentimiento de empatía por parte del espectador. La cámara al hombro y el sonido directo toman el pulso de los sobresaltos y las pulsiones de ese grupo de individuos que se sitúan al margen de los modelos integradores en el sentido de que no parecen tener la posibilidad de encontrar su lugar en el mundo.

---

[2] A. AMADO, "Cine argentino, cuando todo es margen", Buenos Aires, *Pensamiento en los confines*, n°11, agosto de 2002.

[3] Las revistas especializadas *El Amante Cine*, *Otrocampo*, *Kilómetro 111* y *Punto de vista* influyeron de manera decisiva en la valoración del Nuevo Cine Argentino que suscitó también el interés de los investigadores y docentes –ejerciendo algunos en ambos espacios, el de la crítica y el de la docencia. Véase : H. BERNARDES, D. LERER, S. WOLF, *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Ediciones Tatanka ; E. BERNINI, *Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino, Kilómetro 111*, Ensayos sobre cine n°4, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2003; G. AGUILAR, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.

PANDORA N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

El título evidencia la búsqueda de una satisfacción inmediata, (la comida, la bebida y la plata), lo cual revela a su vez la ausencia de valores y referencias. En cuanto al punto de vista adoptado, resalta la voluntad de los dos cineastas de no brindar solución o respuesta a las cuestiones que suscita su observación del ambiente enrarecido en el cual se desplazan esos seres "sin techo ni ley"[4], carentes de sueños y desafíos. Retomando la caracterización del sociólogo francés Denis Merklen de los sectores bajos de la sociedad argentina, podemos calificarlos de "cazadores". Es decir que no programan su vida, ni se proyectan sino que improvisan. No tienen la posibilidad de participar en la reproducción de un ciclo económico, con lo cual lo que caracteriza su modo de actuar es su relación de inmediatez con el medio[5].

El cineasta, los otros y sus circunstancias

La voluntad de Caetano y Stagnaro de colocar en el centro a los y a lo que se suele mantener fuera de campo responde para ellos a una necesidad de ampliar el panorama de la crisis argentina que se materializó por una contaminación social, económica, política y moral de toda la sociedad. Los cinco jóvenes que componen la pandilla del Cordobés no son considerados como residuos de un sistema hostil sino como unos desclasados entre otros. Los distintos actores sociales con los que se enfrentan o a los que se someten pertenecen a la sociedad y siguen cumpliendo su función (el policía, el patrón, el "Patovica" contratado por el dueño del boliche del Once...). Son representantes de un cuerpo social que padece una discriminación impuesta por la violencia económica y que introduce y hasta legitima unas conductas inmorales e ilegítimas. La corrupción de los agentes del orden es un ejemplo de los trastornos que afectan a los ciudadanos debilitados en su voluntad – cuando es que la hay – de mantener las apariencias de la Ley.

> En una época en la cual el Estado ha delegado sus funciones o no las cumple, como en la década de los 90, la figura de la Policía es mucho más ambigua y cuestionable, con un pasado reciente de prácticas ilegales consentidas (Proceso Militar 1976-1983), atenazada por la crisis económica y cercada por una delincuencia urbana cada vez más violenta. La pandilla del Cordobés convive con la imprevisibilidad de la policía. Si bien la desconfianza es visceral porque ellos definitivamente están en contra de la ley, el agente de policía puede ser lo suficiente corrupto como para pedir una coima o lo suficientemente honesto como para cumplir con su deber[6].

---

[4] La cámara de Agnès Varda en *Sin techo ni ley* (1985) acompaña las andanzas de Mona, vagabunda solitaria interpretada por Sandrine Bonnaire, en el ambiente rural francés, negándose ésta a cualquier concesión. Personaje extremo, la joven decidió vivir sin ataduras cuando en la película de Caetano y Stagnaro se trata de desposeídos, cuya marginalidad se origina en el contexto.

[5] D. MERKLEN, *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (1983-2003)*, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2005.

[6] C. C. CHABOD, "Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires. De Silvio Astier (*El Juguete Rabioso*) al Cordobés (*Pizza, birra, faso*)", *Hologramática Literaria* - Facultad de Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Año II, Número 3, 2006. http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=465, p. 7

No aparece pues la figura del policía como contracara de la figura del delincuente sino que se diluye la frontera entre lo bueno y lo malo, el trabajo y el delito, la verdad y la mentira, etc. La urbe se convierte en un territorio hostil donde la transgresión de la norma es la regla cotidiana. Más que marginales, los cinco jóvenes aparecen entonces como marginalizados, de la misma manera que todos los ciudadanos que padecen la devaluación de los bienes y los seres.

La inestabilidad de sus comportamientos y el carácter efímero de sus acciones – roban, ocupan ilegalmente una casa – y alianzas conducen a la pandilla hacia un callejón sin salida[7]. Se topan primero con la inflexibilidad del "patovica", representante de las únicas leyes imperantes y que mantiene a salvo un territorio privatizado y finalmente, con la represión policial que extermina legalmente al Cordobés durante el atraco.

La única protagonista que se salva de esa expulsión fatal de un territorio abandonado y degradado – a imagen del hospital, esa institución pública donde los enfermos, heridos y viejos padecen sin ser atendidos – es Sandra, la novia embarazada del Cordobés. Manifiesta varias veces su deseo de fundar una familia y para ello de apartarse del centro demoledor, esa Babilonia donde parece que uno no puede salvarse porque se desmoronan la Ley y las leyes capaces de mantener un contrato social y un orden colectivo. La voluntad de la joven de conseguir un trabajo "decente" demuestra la permanencia de unos valores tradicionales integradores a pesar de la violencia paterna y de la imposibilidad de conseguir el empleo. Sandra se pone contenta cuando la pandilla se apropia de una casa introduciendo un televisor, lo cual señala a la vez su capacidad de acomodarse y su conformidad con una lógica materialista. Parece ser que su personaje opera como fuerza centrípeta que contradice o más bien matiza la violencia y el fatalismo circundantes. En efecto, al final se beneficia del pacto de lealtad entre el Cordobés y Pablo, que le facilitará el tránsito hacia otra vida, una vida que también lleva adentro.

Pizza, birra, faso replantea la marginalidad y la descalifica, llevando al espectador a reconsiderar la imposición de unas etiquetas ya caducas. Es cierto que hacen alarde de su condición de parias – al subir irrespetuosamente al Obelisco, por tomar un ejemplo simbólico, o al robar a un mendigo sin piernas – pero siguen formando parte de una sociedad,

> La Buenos Aires de los 90 [que] está permeada por clases desposeídas y marginales en todas sus regiones, quienes no sienten que desentonan sino que mezclan su accionar (delictivo, de supervivencia) con clases más pudientes y con seres anónimos o indiferentes en una "tierra de nadie"[8].

[7] B. Stagnaro indagará el tema de las ocupaciones ilegales de propiedades al realizar en 2000 una miniserie de 11 capítulos titulada *Okupas* para Canal 7.

[8] C. C. CHABOD, "Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires...", *op. cit.*, p. 10.

Pandora N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

Existen exhibiendo su condición de residuos de lo que Aguilar llama "los descartes del capitalismo", cuya principal expresión es la desintegración de los lazos[9]. Las transformaciones de un sistema macroeconómico vienen a cuestionar las categorías sociales y culturales con las que solemos considerar nuestro mundo.

LA FICCIÓN DOCU-MENTALIZADA

La indagación del margen como fenómeno local consecuente de la crisis neoliberal se prolonga en la segunda película de Caetano, *Bolivia*, donde un inmigrante, símbolo de la otredad y receptáculo de la incomprensión y crueldad, intenta sobrevivir.

A cuarenta años de distancia, se puede establecer un parentesco entre la obra de Caetano y la de otro cineasta "del margen", Leonardo Favio (pensamos en particular en *Crónica de un niño solo*) puesto que ambos cineastas, influidos por Bresson, rompen con las expectativas del público tanto a nivel estético como a nivel ético al devolverles el protagonismo a unos individuos y unos grupos que padecen una violencia banalizada y silenciada, proponiendo una radiografía "desmoralizada" de la sociedad.

A Caetano no le interesa la tragedia de la clase media venida a menos, sino más bien la tragedia de los otros, esos seres excluidos de la mirada hegemónica en las pantallas. Le gusta meterse en la vida de "un tipo que no puede llegar a fin de mes" :

> [...] me parece que en el cine, la clase baja tiene los mismos derechos. Lo que pasa es que este tipo de personajes no son protagonistas de la mayoría de las películas, parece que están sólo para hacer de extras o para representar dramas sobre la miseria o la marginalidad. Entonces, cuando son protagonistas, se ven como bichos raros[10].

En *Bolivia*, la cámara registra en blanco y negro cada ángulo del interior miserable de un bar-parrilla habitado por unos individuos de segunda clase, figurantes cuyo destino viene determinado por su espacio vital. Caetano reafirma así su voluntad de descentrar la mirada, de quitarles el protagonismo a los personajes de clase media y de acompañar a esos seres cansados, agobiados, a veces violentos en su estancamiento cotidiano. El título subraya la condición del inmigrante desconsiderado que viene a sumarse a los nuevos pobres. La identidad de Freddy se resume para los demás a su condición de extranjero, excluido por los derrotados locales que reproducen, a escala microscópica, las relaciones de poder que operan, en mayor escala, en la pirámide social argentina. La tensión viene de la observación naturalista de la cámara que se acerca a la vez que

---

[9] Véase de Gonzalo AGUILAR : "La nueva crítica" y "El campo cultural en los años 60", en *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, Vol. II, de Claudio España (comp.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005; "Maravillosa melancolía. *Cazadores de utopías*: una lectura desde el presente", en María José Moore y Paula Wolkowicz (ed.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Ed. Libraria, 2007 ; *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006. https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/1887/12952/5/mainwork.pdf

[10] F. MARTÍN PEÑA (dir.), *60/90 Generaciones*, Buenos Aires, Malba, 2003, p.67.

Pandora N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

se mantiene a cierta distancia de Don Enrique, el patrón, Rosa, la camarera paraguaya, Freddy, el parrillero boliviano indocumentado, y los clientes de toda la vida, cuya xenofobia parece ser el único lazo social. Esos clientes del bar son individuos debilitados por los mecanismos de la exclusión social que no deja de extenderse y se está asentando como norma; pero en vez de recrear una solidaridad capaz de romper con lo que aparenta ser un irreversible contagio social, reproducen la exclusión a través de la xenofobia.

El cineasta demuestra ser muy atento a esos signos que desvelan las consecuencias de una degradación política que se explaya por todas las capas de la sociedad. Minuciosamente y sin recurrir casi a los diálogos, Caetano rastrea la vida monótona y difícil de cada uno, concentrándose en el espacio interior del bar donde se expresan de manera solapada o frontal sus contradicciones, impulsos, fracasos, deseos y miedos. Una vez más se extienden las tensiones que suscitan fracciones entre esos representantes de una sociedad ya fraccionada por el desplome general.

Una vez más, la violencia vertebra el relato, imponiéndose como causa y consecuencia y conduciendo los seres a desvincularse de sí mismos. Sin embargo, sería reductor aparentar el pesimismo que empapa cada proyecto de Caetano con una muestra de fatalismo porque cada obra suya produce también un choque vital al enfrentarnos con una lucidez desgarradora a la realidad argentina. Lo que sobreentiende cada película es que el poder político se derrumbó y que ante la desaparición de ese centro referencial que simbólicamente representaba el poder estatal e institucional, se siguen encontrando los rastros de un orden en cualquier fracción de la sociedad.

Es exactamente lo que sugiere la miniserie que rodó Caetano para la televisión y que lleva a su extremo la postura del cineasta : " la cárcel de *Tumberos* obra finalmente como una sinécdoque del país y de su funcionamiento social"[11]. El extranjero ya no es un pobre o un inmigrante sino un abogado exitoso, Ulises Parodi, figura del menemismo que experimenta un descenso a los círculos infernales de una cárcel, tradicionalmente considerada como el espacio más ajeno a la norma y a la "civilización". No se trata pues de un viaje a los límites sino de la exploración de un territorio decadente y violento enfocado como un centro donde se reinventa una vida inspirada en la realidad exterior.

> En la propuesta de *Tumberos*, [...], los signos de marginalidad integran una escena global, sin orilla salvadora, como condición tentacular que abarca por igual territorios y personas que viven a uno y otro lado de la frontera en idéntico desconocimiento de toda norma[12].

Más allá de los estereotipos, Caetano procura enfrentarnos con nuestros prejuicios y miedos, cuestionando nuestra indiferencia y desconocimiento del otro. La discrimina-

[11] A. AMADO, "Caetano : Imágenes de la revuelta", *El ojo que piensa*, revista virtual de cine iberoamericano, 2002.

[12] A. AMADO, "Caetano : Imágenes ...", op. cit.

PANDORA N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

ción de Parodi dentro del penal, donde se confronta con una violencia y un poder que le niegan hasta el más mínimo derecho humano, figura la deshumanización operante en la sociedad.

A propósito de esta sorprendente colaboración entre un cineasta independiente y un medium muy cuadrado, Caetano aclaró que nunca había tenido tanta libertad para experimentar formalmente, y que logró desestabilizar tanto al equipo técnico, no acostumbrado a tomar riesgos y a filmar de manera tan anárquica, como al público que no se esperaba ser sacudido así pero contestó muy positivamente a esta propuesta diferente. El formato televisivo participó tal vez de la aceptación progresiva de la identidad delirante de los presos y del marco – antes ajeno – de la cárcel como espacio familiar donde involucrarse.

A pesar de las diferencias de planteamiento, resulta significativo resaltar que tanto la serie *Tumberos* como la película de Hector Babenco sobre la institución penitenciaria más grande de Brasil, *Carandiru* (2003), donde se produjo un motín de reclusos en octubre de 1992, apuntan la opción de la masacre como respuesta del poder político para restablecer un orden que ha dejado de simbolizar en la sociedad.

LA INVISIBILIDAD SOCIAL

Se puede establecer otra filiación intertextual significativa entre la aventura televisiva de *Tumberos* y la propuesta cinematográfica siguiente, *Un Oso rojo*. En efecto, tanto el preso Ulises Parodi, único sobreviviente de la serie *Tumberos* como Rubén, el exconvicto de *Un Oso rojo*, se agarran al animalito de peluche que les vincula con sus respectivas hijas pequeñas. De hecho, la paternidad bien podría estudiarse como hilo conductor de la obra de Caetano ya que también era el motivo por el cual Freddy el boliviano seguía peleando contra la miseria. Y en *Pizza, birra, faso*, el bebé por nacer de Sandra y el Cordobés era el elemento que motivaba la acción y empujaba a la madre a darle otro rumbo a su vida.

Un Oso rojo marca una transición entre un cine artesanal, como ocurrió con *Pizza, birra, faso* y *Bolivia*, y una nueva etapa con condiciones de producción más importantes[13].

[13] Producida por Lita Stantic, la película es una co-producción internacional (Argentina, España y Francia), que cuenta con la actuación de intérpretes reconocidos como Julio Chávez y profesionales como Soledad Villamil, Luis Machín, Enrique Liporace y René Lavand. Cabe recordar que fue después de rodar *Pizza, birra, faso* (terminada en 1998), cuando Caetano escribió el guión de *Un Oso Rojo* cuyo rodaje no pudo iniciar puesto que la filmación, producción y post-producción de *Bolivia* tardaron cuatro años en terminarse. Ese retraso, ejemplar de la entrega que representa el querer hacer un cine independiente, explica también por qué se estrenaron ambas películas, *Bolivia* y *Un Oso rojo*, el mismo año, en 2002. También cabe subrayar que, al principio, Caetano no se conformó con la idea de integrar actores conocidos ya que, hasta entonces, le había ido muy bien con actores no profesionales o menos conocidos pero se plegó a la presión de su productora Lita Stantic y quedó satisfecho con la actuación de Julio Chávez que protagoniza la película.

Pandora N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

El Oso, interpretado por Julio Chávez, sale de prisión bajo palabra luego de haber purgado siete años tras un asalto con homicidio cometido el mismo día en que su hija Alicia cumplía un año. Su esposa Natalia (Soledad Villamil) vive ahora en condiciones bastante precarias con su hija en la casa de Sergio (Luis Machín), un tipo mediocre que no consigue trabajo fijo, acumula deudas por apuestas en carreras de caballos y tiende a refugiarse en el alcohol. Cuando el Oso vuelve a verlas por primera vez, Natalia no deja a Alicia que salga, quedándose ésta detrás de las cortinas, mirando interrogativa a los dos adultos, sin parecer reconocer a su padre. Las rejas y las cortinas, cuyas ocurrencias en varias escenas de la película estigmatizan las barreras de cualquier tipo entre los seres, figuran la distancia que Oso se empeñará en romper. Por un lado, su familia parece haberlo olvidado o por lo menos reemplazado, y por otro, el Turco (René Lavand), el "padrino" local que había armado el fallido golpe, se niega a pagarle su parte del botín y le propone a cambio participar en un robo más ambicioso. Su única alternativa es un trabajo como remisero[14], una suerte de chófer con auto, que le proporcionó un compañero de la penitenciaría.

Caetano quiso filmar un western suburbano, combinando el deseo de venganza, la ética del justiciero y el inevitable final sangriento, elementos que remiten a las películas con y de Clint Eastwood. Más allá de la experimentación con los códigos de un género adaptado aquí a unas circunstancias locales, ese caos cotidiano generado por la escasez económica que arruina cualquier proyecto y borra las sonrisas, la originalidad de la película radica en el papel de la niña, que protagoniza pocas escenas pero es dramáticamente omnipresente. Caetano demuestra su valoración de la mirada por encima de las palabras.

También, desde los primeros planos de la película, se le atribuye al sonido un protagonismo que se convirtió en una marca estética en el cine de Caetano. El sonido opaco del interior del penal, ritmado por las llaves que abren y cierran cada fragmento de espacio, plasma la sensación física de falta de libertad y el control sistemático de cada gesto. En esa secuencia apertural, se inmiscuyen unos *flashbacks*, pero sin que podamos aclarecer precisamente la cronología de los hechos evocados. Los planos del detenido a punto de salir se combinan con unos planos que remiten a su vida anterior, la de un padre de familia, de su caída tras un atraco fallido y de la ruptura con su mujer. Elipsis cronológica que permite intuir mucho sobre la personalidad del convicto (violencia, dificultad para expresarse, deseo frustrado de cambiar de vida, amor paternal).

La emoción muy contenida pero muy sugestiva permite esbozar la identidad de Rubén, cuya guía rectora – "hay que cuidar a la gente" – lo llevará a la muerte. En efecto, Caetano y su co-guionista, Graciela Speranza, destilaron a lo largo de la película indicios

[14] Un remis es una especie de taxi pero que no tiene parada fija. Con la crisis, los trabajadores que fueron despedidos se organizaron en remiserias, pagando una patente y funcionando de manera legal, pero chocaron con los taxis y remises « truchos » que son ilegales.

PANDORA N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

que delinean la postura de ese hombre consciente de que su condena es sin límites y que observa a los demás en su lucha cotidiana para sobrevivir.

Está primero el título que remite al regalo que le hace Rubén a Alicia nada más salir de la cárcel, que Natalia, su ex-mujer, acepta con mala gana y que figurará los pasos de su reencuentro con su hija, ilustrado también por el libro de cuentos infantiles escrito por Horacio Quiroga que el Oso le regala y que abarca varias significaciones. "Las medias de los flamencos" (*Cuentos de la selva*, 1918), cuya lectura puntúa la película, puede entenderse como una metáfora de la marca que identifica a la vez que lo condena al Oso. En efecto, además de una cicatriz en la ceja, lleva tatuado el nombre de su hija. Sus esfuerzos para reintegrarse chocan con el recelo de la sociedad que, a pesar de que ha cumplido su pena, sigue desconfiando de él y lo sigue acechando, igual que las víboras del cuento de Quiroga que siguen mordiendo a los flamencos. Queda patente este ostracismo cuando el padre y su hija se encuentran en un parque y ella observa a su padre desde un tiovivo. Alertados por vecinas, unos policías se le acercan al Oso y lo registran, empujándolo contra una alambrada, antes de amenazarlo. La mirada de la niña, testiga de la admonestación injustificada de su padre, impotente y humillado, pone de realce la tragedia de éste.

El conflicto radica pues en el afán contrariado de reencontrar un lugar en el mundo donde crece su hija. A medida que va reconstruyéndose su relación con Alicia, se acentúa la tensión vital de Rubén, padre y marido sustituido, ladrón sacrificado, ciudadano excluido, cuya sentencia viene explicitada por el único hombre que lo acogió sin prejuicios, el patrón del remis. En efecto, éste le advierte, mediante el relato de un caso similar, que para la gente normal, no será jamás sino un condenado perpetuo. Resulta efectiva a este propósito la recurrencia a los planos en exterior que plasman el paisaje recorrido en coche; un paisaje cuyo horizonte queda limitado por la precariedad y la derrota social que contaminan a los seres, las casas, y hasta los cielos, insistiendo sutilmente en la imposible salvación.

El Oso aparece pues como un ser excluido por los demás, ellos mismos desplomados pero sin haber franqueado aún los límites que les permiten mantener las apariencias de la unidad con el cuerpo social. No lo quieren ver, lo evitan o se apartan, mandándole que se calle y desaparezca porque molesta su presencia, como si recordase a cada uno sus propios fallos y la imposibilidad de proyectar un futuro, que sería el punto de arranque y el punto final de la película pero también el vínculo entre todos los protagonistas.

El agobio contenido del Oso se lee en su mirada, que informa más sobre sus intenciones y emociones que las pocas palabras que pronuncia. Observa mucho y parece asumir la desclasificación que sanciona su ausencia. En el bar donde reina el Turco, los jóvenes lo desconocen y están dispuestos a asesinarlo como les ordena el viejo traidor al que le

Pandora N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

fue bien ya que se mudó a la Boca. Lo respetan porque ejerce el poder: la corrupción con el alcalde lo llevó hacia la capital cuando el resto de los ciudadanos se ven condenados a exiliarse cada vez más lejos para poder alcanzar a sobrevivir. Para él queda claro que "Toda guita es afanada" pero hay más, puesto que el enfrentamiento entre el Oso y el Turco evidencia también el recelo del propio cineasta hacia el discurso caduco o mentiroso de las autoridades. En la película, todos mienten o fingen: el Turco promete pero no cumple, Sergio perdió la capacidad de convencer a Natalia, que a duras penas rechaza sus sentimientos, vencida por el cansancio, y el Oso que afirma a su hija que jamás volverá a la cárcel.

La interioridad que aporta el actor argentino Julio Chávez a su personaje participa de la permeabilidad de géneros (drama, acción, western) lograda mediante los encuadres y el montaje pero también la exploración de las miradas que intercambian los personajes y recalcan sus encuentros y desencuentros.

La escena final, explosión de violencia acumulada, reanuda con el principio – el atraco – pero aporta una dimensión metafísica decisiva que hace pensar en las películas de Kitano como *Violent Cop*, *Sonatine* o *Hana-Bi*, donde alternan momentos de calma y vuelcos repentinos de violencia poniendo de manifiesto la confrontación metafísica de un personaje condenado. En *Un Oso Rojo*, Caetano recurre a las posibilidades del montaje simultáneo al asociar el himno nacional argentino cantado por los niños con el atraco sangriento y el tiroteo final que acaba con el Turco y sus esbirros. Se sancionan así – como ya lo hizo su coetáneo Marco Bechis en *Garage Olimpo* – los símbolos patrios y la posibilidad de seguir respetando a los valores de lo que aparece como un capitalismo salvaje en el sentido en que se les quita a los individuos hasta su dignidad moral y su integridad física al impedirles o quitarles el acceso a una existencia "normal" (trabajo, casa, sueño, deseos...). Tanto Bechis como Caetano comparten esa mirada pesimista y crítica que el ensayista argentino David Oubiña calificó de "cine quirúrgico". Es cierto que ambos diseccionan las superficies de un organismo enfermo y mortífero. La sociedad es ese cuerpo del que parece tan difícil como necesario extraerse para no perderse del todo. A su manera, partiendo del margen, la obra fílmica de Adrián Caetano conecta arte e historia, testimoniando de los brutales cambios que se operaron y se siguen operando en la realidad histórica.

En su ensayo publicado en 2009, el filósofo Guillaume Le Blanc sigue investigando su tema de predilección desarrollado en *Vidas ordinarias, vidas precarias*[15] y postula que la capacidad de mantenerse en el espacio público no depende únicamente de los resultados del individuo sino de las reglas sociales que legitiman su vida o, al contrario,

[15] Guillaume LE BLANC, *L'invisibilité sociale*, Pratiques théoriques, PUF, Paris, 2009; *Vies ordinaires, vies précaires*, Seuil, Paris, 2007.

Pandora N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

la precarizan. A su manera, el cineasta argentino indaga en la misma dirección al reconocer esos individuos fragilizados como miembros expulsados del marco social.

Al haber caído en la delincuencia, el protagonista de la película *Un Oso rojo* fue relegado pero tras su condena, aunque es un ciudadano libre de nuevo, sigue siendo marginalizado en su vida cotidiana, lo cual lo castiga de nuevo, quitándole ahora la posibilidad de volver a formar parte de la vida social e imposibilitando el regreso a una vida "normal". La dicotomía dentro/fuera ya no vale ya que se encuentra fuera de la cárcel pero también fuera de su vida, fuera de sí.

BALANCE PROVISIONAL

La dimensión crítica es obvia en cada proyecto del cineasta argentino Israel Adrián Caetano. Si bien queda patente la aportación documental, o sea esa capacidad de plasmar lo real en la ficción, eso viene de su voluntad de inscribirse en lo contemporáneo. En el caso argentino, la crisis – un singular genérico que abarca muchas plagas de índole económica, social y política y sus consecuencias en la vida de los individuos y de los grupos – es un elemento imprescindible. La originalidad de Caetano estriba en el hecho de que no la considera un epifenómeno dramático sino un hecho. La sociedad tal y como aparece en sus obras suele organizarse alrededor de un espacio tradicionalmente considerado como excéntrico por lo que Caetano plasma las consecuencias de la crisis que difumina las fronteras, restándoles, legitimidad a los límites antes admitidos y respetados por los ciudadanos. El cine del margen denuncia esa ruptura del orden revelando que esta a-normalidad es provocada por la perversión del centro cuyas repercusiones se hacen sentir hasta los confines del cuerpo social.

Propone al espectador una exploración de la sociedad argentina a través de unas historias que se centran en unos seres que experimentan en su vida cotidiana la violencia, el empobrecimiento, la soledad y el aislamiento, el silencio y la extenuación, sin que se presente la solución a tanta impotencia que suele regalar el cine más convencional para aliviar al espectador que aguantó en espera de la redención. No se sale de las películas de Caetano con esperanzas de que cambien las cosas porque el marco social no admite la posibilidad de la salvación. En este sentido, *Crónica de una fuga,* su penúltima película, podría interpretarse de dos maneras. Por un lado demuestra que aun en tiempos de violencia total existe la posibilidad de evadirse; por otro parece ser que el cineasta sintió la necesidad de indagar en las capas más profundas de la historia argentina para entender el estancamiento y la desesperanza actual.

Pandora N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

FILMOGRAFÍA

Visite Carlos Paz, 1992, 15'

Calafate, 1994, 30'

Pizza, birra, faso (1996-98-2002) largometraje en BN

La expresión del deseo, mediometraje 16mm, BN, 25', 1998

No necesitamos de nadie, 1995-1999, 30'

Bolivia, 1998-2001, BN, 35mm, 75'

Peces chicos, 1999, 25'

Historias de Argentina en vivo (2001)

La cautiva, 2002, basado en la obra de E. Echevarría, (telefilm 50')

Un Oso rojo, 2002, 35mm, 94'

Tumberos, 2002, 11 episodios de 50' cada uno

Después del mar (telefilm), 2003

Mujeres elefante (telefilm), 2003

18-J, 2004

Sangre roja, 100 años de gloria (mediometraje), 2005

Crónica de una fuga, 2006

Francia, 2009

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV., *60/90 Generaciones*, Buenos Aires, Malba, 2003 (dir. Fernando Martín Peña)

AMADO A., "Caetano : Imágenes de la revuelta", *El ojo que piensa*, revista virtual de cine iberoamericano, 2002.

AGUILAR Gonzalo, "La nueva crítica" y "El campo cultural en los años 60", en *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*, Vol. II, de Claudio España (comp.), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2005.

_____ "Maravillosa melancolía. *Cazadores de utopías*: una lectura desde el presente", en María José Moore y Paula Wolkowicz (ed.), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, Libraria, 2007.

_____ *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2006.

BERNARDES H., LERER D., WOLF S., *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Buenos Aires, Tatanka, 2002.

BERNINI E., *Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino, Kilómetro 111*, Ensayos sobre cine n°4, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2003.

PANDORA N°9 - 2009, p. 149 - 162
ISSN - 2108 - 7210

CHABOD, C. C., "Los márgenes de la ley en la ciudad de Buenos Aires. De Silvio Astier (*El Juguete Rabioso*) al Cordobés (*Pizza, birra, faso*)", *Hologramática Literaria* - Facultad de Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Año II, Número 3, 2006. http://www.cienciared.com.ar/ra/doc.php?n=465

LE BLANC G., *L'invisibilité sociale*, Pratiques théoriques, Paris, PUF, 2009.

_____ *Vies ordinaires, vies précaires*, Seuil, Paris, 2007.

MERKLEN D., *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (1983-2003)*, Buenos Aires, Editorial Gorla, 2005

ROMERO A. (dir.), *De Artes y Pasiones.* Buenos Aires, 2006. www.deartesypasiones.com.ar

https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/1887/12952/5/mainwork.pdf

Conception, réalisation : Vincent Bricout
Cellule Communication Université Paris 8

Impression
Imprimerie Jouve
11, boulevard de Sébastopol - 75036 Paris Cedex 01



PANDORA
Revue d'Études Hispaniques
9 / 2009

Département d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines
Université Paris 8
2, rue de la Liberté
93526 Saint-Denis Cedex

Pandora@univ-paris8.fr

ISBN-978-2-9516378-8-7
EAN 9782951637887

16 €

9. « Cinéma et mémoire de la violence politique en Argentine : du devoir à la dissidence », *Constructions comparées de la mémoire, Littérature et cinéma post-traumatiques des années 1980 à nos jours*, Bleton I., Godeau F., Dumontet, Coelho Ferreira Da M. (dir.), Lyon, Hermann, 2018, p. 269-286.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 3 : Transmission mémorielle et (ré)écritures de l'histoire / I. Mémoires en résistance / B. Actualité de la mémoire en Argentine / 1. Filiation et identité : de la souffrance et de l'effacement

SOUS LA DIRECTION DE
I. BLETON, F. GODEAU, F. DUMONTET,
M. C. COELHO FERREIRA

CONSTRUCTIONS COMPAREES DE LA MEMOIRE

Littérature et cinéma post-traumatiques des années 1980 à nos jours

hermann
Échanges Littéraires
130

Constructions comparées de la mémoire

Collection « Échanges Littéraires »,
fondée et dirigée par Éric Dayre

Ouvrage publié avec le soutien du CERCC (ENS de Lyon).

www.editions-hermann.fr

ISBN : 978 2 7056 9755 6
© 2018, Hermann Éditeurs, 6 rue Labrouste, 75015 Paris

Toute reproduction ou représentation de cet ouvrage, intégrale ou partielle, serait illicite sans l'autorisation de l'éditeur et constituerait une contrefaçon. Les cas strictement limités à l'usage privé ou de citation sont régis par la loi du 11 mars 1957.

Constructions comparées de la mémoire

Littérature et cinéma post-traumatiques des années 1980 à nos jours

Sous la direction de

I. Bleton, F. Godeau, F. Dumontet,
M. C. Coelho Ferreira

hermann
Depuis 1876

XVIII

Cinéma et mémoire de la violence politique en Argentine : du devoir à la dissidence[1]

par Laurence H. Mullaly[2]

Réfléchir aux représentations de la violence politique et à la (re)construction de la mémoire en Argentine conduit à passer outre les frontières disciplinaires de l'histoire et la philosophie, auxquelles échoyait traditionnellement le champ de la mémoire, et à s'ouvrir à l'apport de la sociologie et la psychologie sociale, des sciences politiques, de la communication et des médias. La mémoire collective mobilise excessivement, à en croire Catherine Coquio qui, dans son ouvrage *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire* (2015), analyse les limites de la culture de la mémoire dans une perspective comparatiste peu habituelle. Dans son épilogue, elle précise que la question de fond est moins celle de la mémoire que celle de « la transmission possible après la destruction » (Coquio, 2015 : 272).

---

1. Le présent article est le fruit d'un travail sur les questions de mémoire et identité dans le cinéma argentin entamé depuis plusieurs années et dont certaines parties ont été publiées : « Génesis y renacimiento de la filiación en *Restos* de Albertina Carri », *Les générations dans le monde latino-américain*, Tauzin-Castellanos Isabelle (dir.), MSHA, Pessac, 2017, p. 217-226 ; « Expansión de la militancia argentina de los años 60-70 en el siglo XXI : las hacedoras de memoria », C. González Scavino y Sarria Buil (eds.), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y los setenta desde el siglo XXI*, Postmetropolis-Prohistoria ediciones, Madrid-Buenos Aires, 2016, p. 295-316.

2. [NdÉ] Laurence H. Mullaly a écrit son article en utilisant l'écriture inclusive, dont les marqueurs ont été supprimés par l'éditeur pour la présente publication.

C'est précisément la problématique de l'actualisation du passé qui est en jeu dans les représentations cinématographiques de la mémoire de la dictature. Censurée, tue, oubliée, ou au contraire, « patrimonialisée » et devenue cult(ur)e d'État, la mémoire, ou plutôt les mémoires, sont à l'origine de nombreux travaux interdisciplinaires qui s'interrogent sur la façon dont elles sont et/ou dont il faudrait qu'elles soient prises en charge au niveau sociétal.

Un détour par la réflexion de Maurice Halbwachs et Charles Blondel sur la volonté de l'élite[3] s'avère éclairant. Postulant la préexistence de cadres au sein desquels nous nous constituons pour vivre en société, ils envisagent la volonté comme la décision d'accomplir une action qui dépend de nous, au moins dans la conscience que nous en avons; la notion de résistance intervient alors pour différencier la masse, dont l'obéissance peut impliquer un effort, et l'élite constituée de l'ensemble de celles et ceux qui s'engagent dans des voies nouvelles, s'inspirant dans leur activité créatrice d'idéaux collectifs qu'ils et elles transformeraient : « Eux-mêmes (les créateurs) sont les esclaves en même temps que les inventeurs de ces idéaux » (Halbwachs, 2015 : 241).

L'articulation complexe entre action volontaire – liberté? – et impératifs collectifs se trouve posée au moment d'analyser la trajectoire de la cinéaste argentine Albertina Carri dont la « puissance de passion », selon le terme de Halbwachs, est à la fois ce qui lui permet de « s'ouvrir plus largement à certaines actions collectives » et ce qui la pousse à vouloir échapper à toute forme d'aliénation. Héritière malgré elle d'un passé traumatique, elle a grandi et est devenue cinéaste dans une société dont la réappropriation des souvenirs a été un enjeu de refondation politique. Consciente de la récupération discursive et des abus de ce que Beatriz Sarlo considère comme une « industrie de la mémoire » (Sarlo, 2005), Albertina Carri, fille de disparu(e)s, s'attaque dans ses films à ce qui fait consensus, quitte à bousculer la pensée collective et la portée testimoniale sacralisée du documentaire. En effet, *Los rubios* (*Les blonds*, 2003) et *Restos (Traces*, 2010) interrogent la construction de la mémoire collective en Argentine, une mémoire dont les cadres sociaux ont évolué depuis le retour de la démocratie en 1983, au gré de revirements politiques toujours d'actualité.

---

3. On peut trouver ce dialogue dans la quatorzième leçon de son cours sur *La psychologie collective,* intitulée « La volonté et les impératifs collectifs » (Halbwachs, 2015 : 233-246).

Les propositions formulées par la sociologue argentine Elizabeth Jelin (1941) qui a consacré depuis l'exil la plus grande partie de ses recherches interdisciplinaires et collectives aux *Mémoires de la répression*[4], constituent un point d'entrée essentiel. En reconfigurant l'apport des productions européennes à l'aune de la réalité, de la pensée et des pratiques latino-américaines et plus particulièrement argentine, ses travaux mettent en perspective les conflits que génère la (re)construction de la mémoire. Considérant que la mémoire est la façon dont les sujets construisent et donnent un sens à leur passé, Jelin analyse les effets sociaux significatifs des œuvres artistiques au sein du champ artistique contemporain, notamment dans *Los trabajos de la memoria* [*Les travaux de la mémoire*], publié en 2002, au moment où Carri tourne *Los rubios*. L'une des questions sous-jacentes pourrait être ainsi formulée : si la mémoire est un mécanisme culturel qui contribue à renforcer le sentiment d'appartenance à une communauté, un groupe, comment aborder la mémoire déchue des vaincu(e)s de l'histoire argentine dont les traumatismes, exhibés ou tus, hantent toujours les vivant(e)s ? *Los rubios* et *Restos* d'Albertina Carri peuvent être envisagés comme deux tentatives de se saisir et de matérialiser ces préoccupations, à la fois individuelles et collectives.

Préciser dans quel contexte ont été produits le documentaire *Los rubios* et le court-métrage *Restos* permettra de comprendre les conditions d'émergence des discours sur la mémoire et des discours de la mémoire en Argentine. Dans un deuxième temps, envisager la spécificité de l'approche cinématographique dans son rapport à la mémoire officielle éclairera la singularité de la démarche d'Albertina Carri, pour qui : « La Historia está escrita de retazos, de documentos y de conjeturas, objetivas y subjetivas, y una película no es más que eso y tanto como eso, una conjetura y un documento a la vez[5] » (Carri, 2010).

*

4. Dans sa version originale, *Memorias de la represión*, il s'agit du titre de la collection d'ouvrages publiés à partir de 2012 chez Siglo XXI Editores.

5. « L'Histoire est écrite à partir de bribes, de documents et de conjectures, objectives et subjectives, et un film n'est rien d'autre que cela, à la fois conjecture et document. » (Notre traduction.)

En espagnol, les verbes « recordar » et « acordarse » ont en commun le cœur (*cor, cordis*) et signifient « passer de nouveau par le cœur, siège des facultés de la mémoire », mais aussi, « se réveiller », et encore « rendre présent ». En français, l'étymologie renvoie à l'action de « venir en aide, remédier à, survenir, se présenter à l'esprit ». L'expression « se souvenir de quelque chose, de quelqu'un » est formée sur le modèle de « se rappeler », qui signifie « avoir de nouveau présent à l'esprit » ; se souvenir correspond donc à la faculté d'évoquer les faits passés, de garder quelque chose pour en tenir compte, avec une nuance affective pour exprimer la reconnaissance, l'intérêt ou l'affection, au contraire de la rancune[6]. Or, en Argentine comme dans la plupart des pays d'Amérique Latine ayant connu un régime dictatorial, parler de mémoire revient à parler de violence politique et chaque acte de mémoire acquiert une tonalité morale et politique, le devoir de mémoire pesant lourd sur les épaules des survivant(e)s et des descendant(e)s (Pérotin-Dumon, 2007). Depuis le retour de la démocratie, le souvenir est considéré comme un acte de mémoire contre l'impunité des responsables militaires et civils. La mémoire est brandie comme un suaire et un étendard, en particulier par les membres de l'organisation des droits humains H.I.J.O.S, acronyme de « Fils et filles pour l'identité et la Justice et contre l'Oubli et le Silence », fondée en 1994 pour assurer la relève des Mères et Grands-mères de la Place de Mai, dont la mobilisation avait commencé pendant la dictature dès 1977.

Au sortir de la dictature, qui, entre 1976 et 1983, "réorganisa" le pays, c'est-à-dire s'employa à éradiquer toute trace de "chaos" et de subversion pour rétablir l'ordre, et fut soutenue, de façon plus ou moins tacite, par une frange importante de la société, le rapport de la CONADEP (Commission Nationale sur les Disparitions de Personnes) intitulé *Nunca Más* (*Plus jamais ça,* 1984) a constitué une somme de témoignages et de documents qui ont servi de base pour entamer des actions en justice, et a été perçu dans la société comme l'un des signaux de la restauration d'un ordre démocratique. Toutefois, le pacte de silence institutionnalisé dès les années 1986-1987 et pendant presque deux décennies, par l'effet de discours et de pratiques contradictoires émanant du pouvoir politique, traduit

6. *Dictionnaire étymologique de la langue française* (sous la direction d'Alain Rey), Paris, Larousse, 2000. La source étymologique des verbes espagnols est le *Diccionario de uso del español* de María Moliner, 2e édition, Madrid, Gredos, 1998.

les conflits de mémoire et les difficultés rencontrées pour refonder la démocratie[7]. L'impunité accordée aux responsables amnistiés et l'établissement d'une dérégulation de l'exercice du pouvoir pendant les deux mandats de Carlos Menem, dont l'orientation néolibérale favorable aux classes dominantes s'est traduite, entre autres, par une politique de l'oubli, a marqué une régression pour les victimes et les démocrates en général. Dans le même temps, les révélations de plusieurs responsables tortionnaires à propos des vols de la mort au-dessus du Río de la Plata, des enlèvements des bébés d'opposants politiques arrachés à leur mère ou nés en captivité et adoptés par des dignitaires du régime militaire, de l'opération Condor, etc., ont enrichi la mémoire collective en multipliant les sources et les points de vue sur la structuration de la violence d'État.

La période de désastre économique auquel a conduit la gestion financière libérale adoptée depuis la chute du péronisme, poursuivie pendant la dictature et relancée par les gouvernements lui succédant, a abouti en 2001, à la crise du *corralito* qui a produit une très brutale dégradation des conditions de vie de la classe moyenne et une paupérisation accrue des classes populaires. De toutes parts, la société argentine a alors manifesté sa révolte par de nouvelles formes de mobilisations : les *cacerolazos* (la protestation des casseroles), les actions des *piqueteros* (les barreurs de routes), le tri et le recyclage par

---

7. « Porque la secuencia que se inicia durante el alfonsinismo con el dictado de las leyes de Punto Final (1986), Obediencia Debida (1987), hasta llegar a los sucesivos indultos presidenciales decretados por el presidente Carlos Menem en 1989 y 1990, lejos de "consolidar" la "democracia" mediante la "reconciliación nacional" – como se decía desde el poder – implicó un trágico retroceso, ya que al deshacer institucionalmente lo iniciado con el Juicio a las Juntas el poder político negaba lo que había basamentado la refundación democrática. Esto ubica una coyuntura muy precisa que debilita el régimen democrático, lo que se agudiza a medida que transcurre la década de 1990 » (Bracamonte, 2003 : 157). « Car la séquence qui commence sous le gouvernement d'Alfonsín avec la promulgation des lois du Point Final (1986), du Devoir d'Obéissance (1987), jusqu'aux grâces présidentielles successives décrétées par le président Carlos Menem en 1989 et 1990, loin de "consolider" la "démocratie" au moyen de la "réconciliation nationale" – selon la formule énoncée par le pouvoir – provoqua une régression tragique, car en défaisant institutionnellement ce que le Procès des Généraux avait permis d'initier, le pouvoir politique niait ce qui avait créé les bases de la refondation démocratique. C'est cette conjoncture très précise qui affaiblit le régime démocratique, processus qui s'accentue tout au long des années 1990. » (Notre traduction.)

des familles entières vivant dans la rue (*cartoneros*), les émeutes de la faim, le troc, etc. Ce climat de crise s'est accompagné d'un sursaut sociétal face aux injustices qui réveillaient le souvenir des atteintes aux droits humains subies à peine quinze ans plus tôt.

> « A partir del despojamiento económico y social provocado por la aplicación irrestricta de políticas neoliberales, ¿qué acontece cuando las fronteras de los espacios familiar y nacional se desdibujan, cuando se rompen los pactos, cuando procesos de fragmentación social alteran la organización familiar y social que garantiza la construcción de una historia identificatoria[8] ? » (Amado, 2009 : 150)

Face à l'impossible réunion familiale-nationale, et même, à sa déréliction historique et sociale, la révolte évoquée par Ana Amado dans l'introduction de son ouvrage *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* [*L'image juste, cinéma argentin et politique (1980-2007)*], renvoie à l'insubordination incarnée par la figure d'Antigone et qui se manifeste dans les représentations et les actes de discours dont sont porteurs les enfants des disparu(e)s. Plutôt que de suivre le sillon tracé par leurs parents qui avaient adhéré à l'idéal de la collectivité dans les années soixante-dix au sein des mouvements militants, c'est la voie de la singularité et de la subjectivité qui entraîne la génération suivante. Les généalogies rompues ont ainsi produit des récits qui revendiquent moins une identification aux victimes du passé et à leur vérité, dont les survivant(e)s se montrent parfois les gardiens les plus intransigeants, qu'une identité altérée.

> « Le survivant n'est pas l'incarnation de « la vérité », son récit en effet incarné ne donne accès à aucune "vérité immédiate" [...] Il énonce un mal de vérité né d'une destruction de la réalité qui veut détruire aussi la mémoire des témoins. La hantise des survivants est le symptôme du mal de vérité. [...] Vérité est le nom donné à tout ce qui de la vie, de la mort et du sens a été emporté, mais qui doit se penser et se dire pour qu'un monde existe. » (Coquio, 2015 : 35)

---

8. « À partir du saccage économique et social provoqué par l'application sans aucune limite de politiques néolibérales, que se passe-t-il quand les frontières des espaces familial et national se brouillent, quand sont rompus les pactes, et quand les processus de fragmentation sociale altèrent l'organisation sociale et familiale qui garantissait la construction d'une histoire identificatoire ? » (Notre traduction.)

Au début des années 2000, la production des cinéastes de la post-mémoire argentine s'inscrit dans un contexte inédit mobilisant à d'autres fins le témoignage et la biographie. En effet, durant les mandats de Néstor Kirchner (2003-2007) et de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), s'instaure un cadre révisionniste exaltant les valeurs du militantisme politique des années 1970, dont les deux mandataires sont eux-mêmes issus. Or, selon les sociologues Eliseo Verón et Silvia Sigal :

> « Todo discurso político contiene, como una de sus dimensiones fundamentales, la recuperación de la historia. Cada posición política reconstruye la historia a su manera, con el fin de enraizar el movimiento social o partido en la lógica de un desarrollo y mostrar su "necesidad". La historia aparece, entonces, como metáfora del presente[9]. » (Sigal & Verón, 2008 : 182)

Le boom testimonial se trouve alors favorisé par le pouvoir en place, qui s'approprie et institutionnalise la revendication de « mémoire, vérité et justice » et plus particulièrement le militantisme politique des années 1970 avec lequel les liens sont recréés à des fins idéologiques. Plaçant au cœur de leur politique mémorielle la reconnaissance des atteintes aux droits humains et le retour d'une judiciarisation de la vérité historique, une nouvelle période de réhabilitation de la militance, du militantisme et de l'activisme politique s'engage.

La deuxième vague de témoignages est constituée de récits à la première personne des victimes ayant survécu ou de récits d'observateurs(trices) – témoins, intermédiaires, agents de la mémoire par procuration (*memoria vicaria, delegativa, por cuenta de terceros*) – qui s'autorisent à prendre la parole, au sens que donne Bourdieu à ce verbe dans *Ce que parler veut dire* (1985). Pourtant, pour certaines figures d'autorité symbolique, ce déferlement aboutit à une forme de « saturation de la mémoire » (Sarlo, 2005) dans une société où l'écoute, rendue possible, se concrétise par la reconnaissance des témoins, l'instauration de lieux de mémoire, de dates-anniversaire, la création et le soutien aux associations (Les Mères de la Place de Mai et H.I.J.O.S) et aux

9. « Tout discours politique contient, et c'est un de ces fondements, la récupération de l'histoire. Chaque position politique reconstruit l'histoire à sa façon, afin d'enraciner le mouvement social ou le parti dans la logique d'un développement et de prouver la « nécessité » de son existence. L'histoire apparaît alors comme une métaphore du présent ». (Notre traduction.)

projets culturels, etc., solidement ancrés – semble-t-il alors – par la continuité historique du kirchnérisme (2003-2015).

*

Ainsi, l'écart entre les cadres sociaux de la mémoire constitués depuis la transition démocratique (1983) et ceux qui s'instaurent pendant le kirchnérisme est à prendre en considération pour analyser les films produits car il permet d'éclairer le rôle, l'impact et les limites du témoignage qui rendit d'abord compte d'un besoin de vérité et de justice, puis fut re-signifié en fonction des circonstances socio-politiques. La mémoire s'envisageant comme un fait social complexe, le souvenir, perçu dans un premier temps comme un impératif dont la fonction – utopique – serait de combler, reconstituer, réparer aussi « la mémoire empêchée », « la mémoire manipulée », et « la mémoire abusivement commandée », selon les termes de Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), est envisagé sous d'autres angles, de même que le silence.

> « El silencio, a diferencia del olvido, puede funcionar como modo de gestión de la identidad que resulta del trabajo de reinsertarse en el mundo de la vida "normal". Puede también expresar la dificultad de hacer coincidir el testimonio con las normas de la moral imperante, o la ausencia de condiciones sociales favorables que autorizan, solicitan o abren la posibilidad de escucha[10]. » (Jelin, 2002 : 80 n. 1)

L'évolution des représentations de la violence politique dans le cinéma argentin rend compte de cette pluralité et des attentes idéologiques qu'elle recouvre. À titre d'exemple, *La historia oficial* (*L'histoire officielle*, Luis Puenzo, tourné en 1984) signala le délicat retour à la démocratie et après sa présentation à Cannes en 1985 et l'Oscar du Meilleur film étranger en 1986, devient l'un des plus gros succès

10. « Le silence, à la différence de l'oubli, peut fonctionner comme un mode de gestion de l'identité résultant d'un travail de réinsertion dans la vie "normale". Il peut aussi exprimer la difficulté de faire coïncider le témoignage avec les normes de la morale dominante, ou l'absence de conditions sociales favorables qui autorisent, sollicitent et rendent l'écoute possible. » (Notre traduction). Jelin résume ici les analyses de Michael Pollack, dans Pollack, 1990, et dans Heinich et Pollack, 1986.

du cinéma national. La protagoniste, issue des classes moyennes et enseignante d'histoire découvre qu'elle a adopté un bébé volé et prend douloureusement conscience que, comme une large part de la société, elle a été complice de façon plus ou moins tacite de la répression menée par la junte militaro-civile, s'accommodant, parce qu'elle en bénéficiait, de sa politique libérale, et ne réagissant que lors du désastre de la guerre des Malouines initiée en 1982 contre l'Angleterre. Le personnage d'Alicia opère donc comme une métaphore de la société argentine et offre une voie de réconciliation intime et collective tout en dénonçant les crimes que la dictature commettait depuis des années.

À une première tendance à mettre en avant les victimes les plus innocentes de la dictature comme dans *La noche de los lápices*, de Héctor Olivera (*La nuit des crayons*, 1986) succéda une deuxième vague du souvenir qui abordait des aspects moins consensuels de la mémoire collective. Les films *Un muro de silencio* de Lita Stantic (*Un mur de silence*, 1993) ou *Garage Olimpo* de Marco Bechis (1999) reçurent un accueil beaucoup plus mitigé, la confrontation avec certains aspects d'un passé très proche, dont l'expérience des militant(e)s de la gauche révolutionnaire, tardant à se faire, sans doute en raison de l'absence d'un contexte idéologique et politique favorable, comme l'évoquait Pollack.

*

C'est dans ce contexte qu'émergèrent à la fin des années 1990 des films emblématiques de ce que la critique considéra comme le Nouveau Cinéma Argentin. Albertina Carri, l'une de ses figures les plus marquantes, s'est insurgée depuis ses débuts au cinéma contre les tendances et les discours hégémoniques. Comme d'autres membres de sa génération qui s'autorisent à explorer les zones de turbulences de la mémoire, elle est influencée et concernée par la dénonciation des crimes commis contre les droits humains et par la fidélité due aux victimes disparues ainsi que par leur réhabilitation. Toutefois, sa quête se caractérise avant tout par une mise à distance et une réflexivité peu communes.

Née en 1973, Albertina Carri est la troisième fille d'Ana María Caruso et Roberto Carri, sociologues et cadre militants Montoneros[11] qui furent séquestrés, torturés et assassinés par un groupe clandestin paramilitaire

11. Organisation révolutionnaire politico-militaire péroniste qui pratiquait la lutte armée entre 1970 et 1979.

aux ordres de la Junte Militaire. Carri fait partie d'une génération qui a grandi pendant la dictature ; le traumatisme collectif dont elle n'avait sans doute pas conscience dans ses toutes premières années est une empreinte indélébile, de même que l'absence de ses parents déclarés « disparus » par les autorités avant qu'elle ait eu quatre ans.

Comme plusieurs artistes et cinéastes dont la date de naissance sert souvent un peu trop facilement de repère générationnel, et parmi lesquel(le)s on compte María Inés Roqué, Nicolás Prividera, Liliana Arraya, Eugenia Monti et Ana Mohaded, Albertina Carri est confrontée à l'héritage de ce passé qui participe de la construction de son identité, et à certaines questions qui mêlent la part intime et la part publique des souvenirs de ses parents militants. Que faire des souvenirs de ses parents qu'elle a à peine connus mais qui sont devenus les figures mythiques d'un idéal révolutionnaire brisé par la dictature ? Comment mettre en récit la douleur d'un deuil d'autant plus difficile à entamer que les restes des corps de ses parents n'ont toujours pas été retrouvés ? Le langage cinématographique peut-il exorciser les fantômes et les fantasmes attachés à ceux-ci ? Le cinéma peut-il "réparer les vivants" ?

Dès ses premiers pas de cinéaste, Carri s'est attachée à questionner la (re)construction de la mémoire de la dictature dans un pays où l'oubli a constitué un cadre social institutionnalisé jusque dans les années 1990, époque à laquelle elle-même entamait ses études de cinéma. La gestation de son premier film documentaire, *Los rubios* (*Les blonds*) doit être replacée dans le contexte évoqué précédemment de la crise du tournant du millénaire qui explique aussi en partie sa réception.

Los rubios (2003) suscita des réactions très tranchées, en particulier parmi les figures intellectuelles désormais en charge de veiller sur le passé, soulignant le caractère novateur et inattendu, voire dérangeant, du film. Et de fait, plutôt que de rendre hommage à ses parents à travers un portrait exemplaire, la jeune cinéaste choisit de se confronter à l'impossibilité de se souvenir. Plutôt que de figer à travers une mosaïque de témoignages les hauts faits de ses parents militants révolutionnaires, en passe d'être requalifiés en victimes héroïques, comme l'espéraient certain(e)s survivant(e)s et même descendant(e)s, Albertina Carri s'immisce dans les replis de la mémoire envisagée comme matériau contradictoire, labile et plurivoque. La cinéaste sort du cadre du témoignage et aborde de façon hors norme le besoin de se délivrer d'une double injonction paradoxale : l'impossibilité d'oublier et l'impossibilité de se souvenir véritablement. Les dédoublements énonciatifs et

l'ensemble du dispositif filmique ne cessent de souligner qu'il n'y a ni vérité conforme à l'histoire, ni version conforme à la vérité, mais la nécessité pour chaque individu de rétablir une cohérence pour construire son identité. *Los rubios* semble dévoiler les stratégies de tout un chacun, mais aussi du corps social, de mettre en récit le temps perdu, comme si le langage pouvait pallier la carence, ce que Halbwachs, dans *Les cadres sociaux de la mémoire,* résumait en ces termes : « La mémoire ne fait pas revivre le passé, mais elle le reconstruit. » Contrairement à ce qui a été perçu par certains critiques, les émotions et les affects charriés depuis sa toute petite enfance sont le point d'ancrage du film d'Albertina Carri. Le point de départ est la douleur de l'absence, et le film s'attèle à éclairer cette « présence de l'absence » (Ricœur, 2000), un creux en soi et un vide historique qui ne pourra être comblé, car si récit il y a, c'est, par fragments, celui de l'impossible narration de ce manque indicible qui assume pourtant de prendre en charge « la fiction que sont ses parents » (Carri, 2003).

*

Sept ans après la sortie de *Los rubios*, dans un contexte politique beaucoup plus favorable à la re-connaissance du militantisme politique des années 1970, Albertina Carri est cette fois sollicitée par la Secretaría de Cultura Argentina, avec vingt-quatre autres cinéastes, pour tourner un court-métrage de huit minutes célébrant le Bicentenaire de l'Indépendance de l'Argentine : « 25 regards, 200 minutes, sur une même histoire ». Carri accepte le défi et détourne la commande en interrogeant les relations entre mémoire, politique et histoire depuis le présent.

> « Pensar 200 años de historia en 8 minutos es al menos un gran desafío, por no decir que es un imposible absoluto, y como todo imposible, un disparador de recovecos. En esa búsqueda de rincones poco transitados me encontré pensando en la materialidad de la historia, en los restos materiales como biografía de una época y en la memoria material que significa una película. La historia está escrita, basada, memorizada y relatada a partir de restos materiales ; los documentos en que se inspira la épica del relato histórico[12]. » (Carri, 2010)

12. « Penser 200 ans d'histoire en 8 minutes est au moins un énorme défi, pour ne pas dire un impossible absolu, et comme tout ce qui est impossible, un déclencheur

Une fois de plus, elle n'adhère pas à l'attente institutionnelle du pouvoir en place, alors incarné par la figure populiste de la présidente de la Nation Cristina Fernández de Kirchner, et qui tend à mythifier les militant(e)s d'un passé enfin reconnu, tout en atténuant la dimension politique et armée de leur combat. Se saisissant de l'occasion d'intervenir dans l'espace public, Carri propose un voyage poétique aux limites de l'abstrait pour évoquer le cinéma militant et armé des années 1970 qui semble délaissé malgré l'intérêt déclaré pour certaines de ses figures emblématiques. *Restos* exhume ces archives oubliées dont l'ancrage dans la mémoire collective ne peut donc avoir lieu tant que la société ne s'en préoccupe pas.

Au moyen d'un texte rédigé par Marta Dillon, et qui est prononcé en voix *off* dans le court-métrage, Carri revient sur l'origine, l'intention et le destin d'un corpus filmique qui matérialise la disparition physique des personnes l'ayant conçu. Métaphore de la résistance passée dont Carri revendique l'héritage, *Restos* possède une structure dialogique à plusieurs niveaux. Le court-métrage est d'abord discours audiovisuel tissant de multiples correspondances sensorielles et sémantiques et invitant à relancer le dialogue entre la génération des parents morts et des survivant(e)s et la génération de leurs enfants, mais aussi de le poursuivre avec la génération suivante, celle des petits-enfants. D'ailleurs le court-métrage est issu de la rencontre et du travail de deux femmes dont l'identité s'est construite sur les bases de la disparition et de la transmission rompue et recréée, Albertina Carri et Marta Dillon. Fille de Marta Taboada, avocate et militante assassinée par la dictature, Marta Dillon est journaliste, activiste des droits humains et écrivain ; c'est aussi une figure emblématique du quotidien national *Página 12*, fondé en 1987 et qu'elle rejoint en 2002, dont elle dirige le supplément féministe *Las 12* et le supplément de la diversité sexuelle *Soy*, depuis 2008. S'enroulant autour de la voix de l'actrice d'Analía Couceyro, présente depuis son premier long-métrage, *No quiero volver a casa* (*Je ne veux pas rentrer à la maison*, 2000) et qui pose d'entrée une question d'actualité : « Accumuler des images, c'est résister ? »,

---

de détours. Lors de cette recherche de recoins peu explorés, je me suis mise à réfléchir à la matérialité de l'histoire, aux restes matériels comme biographie d'une époque et au film comme mémoire matérielle. L'histoire est écrite, basée, mémorisée et racontée à partir de restes matériels ; les documents dont s'inspire l'épique du récit historique. » (Notre traduction.)

les huit minutes de *Restos* interpellent les différents secteurs de la société et tout particulièrement les pouvoirs publics, ceux-là mêmes qui ont passé commande du court-métrage, autour de la question de l'archive, de sa constitution et de sa fonction. Que fait-on des traces, des restes d'un pan du patrimoine historique déjà largement décimé? À quoi sert d'archiver ces images si on ne les voit pas?

*

Ces huit minutes peuvent être ressenties comme une mise en abyme de l'essence du cinéma, de sa capacité à invoquer les spectres de différents temps en un même plan, de capter le souffle de plusieurs temporalités en latence et d'interpeller la perception des spectatrices et spectateurs, autrement dit de partager un moment de cette recherche du temps perdu sans cesse revisité.

À l'image, apparaît un homme nu au milieu des bois bruissant de sons sur lesquels se pose la voix d'Analía Couceyro disant le texte de Marta Dillon.

D'emblée, les questions du rôle et de l'actualité du cinéma militant sont posées : la reconnaissance et la sauvegarde des archives sont-elles des gages de la transmission de la mémoire? Une fois ces images de la résistance retrouvées et remises aux descendant(e)s, que deviennent-elles? « ¿Acumular imágenes es resistir? ¿Es posible devolverles ahora el gesto desafiante[13]? »

Le montage crée des associations entre les plans de pellicules rayées et ceux tournés dans la nature puis dans les bâtiments où sont entreposées des centaines de bobines de films abandonnées aux intempéries et donc menacées de disparaître une seconde fois. À la menace de l'usure matérielle s'ajoute la menace de la destruction volontaire. Les gros plans de pellicules en train de brûler et le bruit de la matière incendiée élargissent notre perception : métonymie mémorielle convoquant la mémoire universelle d'autres désastres humains (la Shoah, l'Inquisition, les génocides), l'autodafé re-présente et ré-actualise les tragédies de l'histoire.

13. A. Carri, *Restos*, <https://www.youtube.com/watch?v=7QFkC-vsqwY>, 0:41 : « Accumuler des images, est-ce résister? Est-il possible maintenant de leur rendre leur geste de défi? » (Notre traduction.)

L'intertexte historique national ici convoqué par la matérialité des pellicules se consumant, renvoie aussi au destin des cinéastes militants du Cine de la Base, dont Raymundo Gleyzer et Jorge Cedrón, et à celui de Pablo Szir, du Grupo Cine Liberación qui, avec l'aide de Lita Stantic, adapta au cinéma l'essai que Roberto Carri, le père d'Albertina, avait publié en 1968 et intitulé *Isidro Velázquez : formas prerrevolucionarias de la violencia* [*Isidro Velázquez, formes pré-révolutionnaires de la violence*]. En 2017, le film et ses géniteurs sont toujours portés disparus.

> « La máquina de amputar del terrorismo de estado seccionó [las películas] con métodos diversos. Tal vez los perpetradores todavía conserven algunos títulos, trofeos de una guerra que también se jugó en el imaginario. Eliminadas como rastros de los perseguidos, sumergidas en lavandina para mutilar sus escenas ; destruidas, veladas o quemadas por las mismas manos que las habían creado, como quien arrasa el campo de trigo para asegurarse el hambre del enemigo. Otras quisieron ser salvadas, escondidas en latas de títulos inocentes, desmembradas, enviadas a supuestos lugares seguros de los que nunca volvieron. La mayoría quedaron perdidas, desaparecidas ellas también[14]. »

La disparition évoquée par les images et le texte dit retentit dans les bruits : une respiration sous-marine accompagnant les plans silencieux de la cinémathèque fantôme fait le lien avec les plans suivants où l'on assiste, dans un état d'impuissance fascinée, à la désagrégation d'un reste de film plongé dans un bain de Javel. Un peu après la destruction par le feu vient la destruction dans l'eau, l'effet de synesthésie favorisant le déploiement interprétatif de ces plans d'autant plus troublants qu'ils sont esthétiquement beaux. Toute la mémoire de la répression est ici mise à jour, dévoilée dans un acte créatif qui transcende la dénonciation. Ces plans font revenir à la surface des mémoires les rituels mortifères et les crimes contre l'humanité métaphorisés. Comme

14. *Ibid.*, 3:34 : « La machine à amputer du terrorisme d'État a sectionné [les films] par divers moyens. Il se peut que ceux qui ont perpétré ces crimes conservent toujours certains titres, trophées d'une guerre qui s'est également jouée dans l'imaginaire. Eliminés comme les traces des persécutés, plongés dans des bains d'eau de Javel pour en mutiler les scènes ; détruits, voilés ou brûlés par les mêmes mains qui les avaient créés, comme on ravage son champ de blé pour s'assurer que l'ennemi souffrira de la faim. D'autres purent être sauvés, cachés dans des boîtes aux titres innocents, démembrés, envoyés en lieu sûr dont ils ne revinrent jamais. La plupart de ces films sont portés disparus eux aussi. » (Notre traduction.)

dans un ralenti qui allongerait la durée et augmenterait la perception, les bouts de pellicule plongés dans cette eau délétère se décomposent lentement, les particules se détachant comme des lettres d'imprimerie et rappelant celles qui composèrent les manifestes révolutionnaires et les tracts militants, la littérature, les scénarios, la poésie, le théâtre. La dislocation des corpus textuels qui viennent s'échouer au fond de l'aquarium renvoie à celle des corps des « subversifs » drogués et jetés vivants dans l'eau du Río de la Plata depuis les avions militaires. À la septième minute, comme une dernière occurrence, des jets d'encre rouge sang, bleu, violet se répandent dans tout l'aquarium, la voix s'est tue et le piano a pris le relai, comme une prière audio-visuelle profane, une ultime remémoration de la vie et de la mort adressée aux spectatrices et spectateurs.

Tout au long de ces huit minutes se tissent des correspondances entre les images, le texte et les sons. Ces interactions entre le sens et les sens revisite la mémoire sur un mode dynamique : *Restos* fait retour sur la destruction, l'oubli et le silence et cherche à mobiliser au présent. L'évocation des militant(e)s de gauche des années 1970 est prise en charge par un discours à la tonalité épique qui semble s'inscrire dans les cadres sociaux d'une mémoire devenue officielle au cours des trois mandats du couple Kirchner, au point d'en constituer leur *ethos*. En effet, les valeurs et les convictions caractéristiques de l'idéologie militante révolutionnaire sont présentées comme le moteur de l'action politique qui conduisit l'Argentine et une large part du continent latino-américain à la Libération par le Socialisme :

> « Esas películas no buscaban espectadores. El mero espectador, se decía entonces, era un cobarde o un traidor. Buscaban militantes que las verían en sindicatos, escuelas, centros vecinales, iglesias, universidades, incluso a la intemperie, en el corazón de las villas. Obras mutantes, dinámicas, crecían con las voces que se iban sumando en cada proyección. En el debate se completaban[15]. »

15. *Ibid.*, 2:00 : « Ces films ne recherchaient pas de spectateurs. Le simple spectateur, disait-on alors, était un lâche ou un traître. Ils cherchaient des militants qui les verraient dans des syndicats, des écoles, des maisons de quartier, des églises, des universités, en plein air même, au cœur des bidonvilles. Des œuvres mutantes, dynamiques, qui croissaient avec les voix qui s'ajoutaient à chaque projection. C'était dans le débat qu'elles se complétaient. » (Notre traduction.)

L'insurrection armée – assumée comme une nécessité par les différents groupes, dont Montoneros et ERP – se trouve dès lors légitimée à l'occasion de la célébration des 200 ans d'indépendance de la Nation argentine : « Mensajeras del dolor y del estallido, demostraban que la acción era posible, *la violencia necesaria*. Así había sido en los últimos 200 años. Esa era la huella de las luchas de liberación[16].»

Il y a certes une convergence avec la rhétorique kirchnériste et la volonté d'institutionnaliser un pan de l'histoire jusqu'alors mal-traité, mais il convient d'en rappeler la limite. La trajectoire d'Albertina Carri signale en effet une inquiétude, une attention et une mise en doute de toute forme d'hégémonie. Si le moment historique est favorable et qu'elle s'en saisit pour agir, la cinéaste se montre avant tout soucieuse de ne pas s'installer dans une mémoire figée et muséifiée, telle que l'analyse Tzvetan Todorov quand il analyse les mauvais usages du passé dans *Les abus de la mémoire*. La dissidence de Carri se manifeste par le choix de mettre en lumière les tensions et les contradictions au sein d'une même famille ou d'un même groupe, pour tracer une généalogie tournée vers le futur. Pour elle, la mémoire et le cinéma ne font pas revenir les absent(e)s mais expriment l'empreinte de leur absence. Les plans de l'acteur Esteban Lamothe, tour à tour, acteur, cinéaste, monteur, projecteur, spectateur, constituent un des fils rouges du court-métrage et l'une des marques de la cinéaste qui veut dévoiler la réalité de l'entreprise cinématographique, sa matérialité, sa fragilité, son rapport au pouvoir, son irréductible capacité à générer émotions, pensées, réactions, actions. Carri met à distance l'acte artistique autant que l'acte de mémoire et montre que le cinéma en tant qu'artefact culturel peut témoigner de l'héritage des disparu(e)s, mais que c'est un travail sans fin ni possible destination finale.

*

Les régimes de la mémoire, entendus comme la relation et l'action publique sur le passé, comme l'appropriation du passé dans l'espace politique et idéologique, produisent de nouveaux cadres interprétatifs du passé qu'ils reformulent, et qui sont voués à se normaliser et

16. (C'est nous qui soulignons). *Ibid.*, 2:31 : « Messagers de la douleur et de la révolte, [les films] prouvaient que l'action était possible, la violence nécessaire. Ainsi en avait-il été pendant les 200 dernières années. » (Notre traduction.)

à s'institutionnaliser. Tournant le dos à un cinéma cathartique dont l'ambition est de consoler tout en renforçant le consensus autour de lieux communs de la mémoire, Carri s'insurge contre la violence symbolique qu'exerce tout pouvoir en place lorsqu'il constitue l'archive (Derrida), c'est-à-dire lorsqu'il s'arroge le discours sur le passé. Dans sa pratique, la cinéaste questionne les critères et les enjeux politiques et idéologiques sur lesquels s'est construite la valeur esthétique des discours artistiques considérés comme canoniques et dans un mouvement dynamique puisant aux sources de l'élan révolutionnaire passé, elle propose de produire des contre-archives mouvantes, dissidentes, ouvertes à la confrontation sociale. Carri habite un espace intermédiaire « où cette nouvelle représentation permet de ne plus rester fasciné, halluciné, mais d'en être partie prenante dans la conscience de l'éloignement » (Paveau, 2013).

Achevé d'imprimer en septembre 2018
par la Sté ACORT Europe
www.cogetefi.com

Dépôt légal à parution

Imprimé en France

SOUS LA DIRECTION DE

I. BLETON, F. GODEAU, F. DUMONTET, M. C. COELHO FERREIRA

CONSTRUCTIONS COMPARÉES DE LA MÉMOIRE

Littérature et cinéma post-traumatiques des années 1980 à nos jours

Comment la littérature, le cinéma, l'art en général construisent-ils la mémoire après les dictatures ou les traumatismes historiques ? En parallèle avec les problématiques que rencontrent l'histoire et le droit pour discerner la « vérité » des faits historiques, il s'est agi ici de mettre au jour les « protocoles » bâtis dans la fiction pour utiliser le témoignage, ses formes (oralité/écrit/image), ses fonctions, ses contenus (témoignages de bourreaux ou de victimes), sa réception (formelle/informelle) et sa place dans la construction de la mémoire collective, eu égard à sa valeur et sa validité pour les destinataires.

Avec les contributions de :

Laura Alcoba, Isabelle Bleton, Maria da Conceição Coelho Ferreira, Catherine Coquio, Elsa Crousier, Mariana Delfini, Fabienne Dumontet, Jaime Ginzburg, Florence Godeau, Jean-Louis Jeannelle, Elizabeth Jelin, Annick Louis, Laurence H. Mullaly, Gisele Novaes Frighetto, Ana Paula Pacheco, Sylvie Rollet, Marie Rosier, Désirée Schyns, María A. Semilla Durán.

ÉDITIONS HERMANN
Depuis 1876

CERCC

978 2 7056 9755 6

9 782705 697556

www.editions-hermann.fr

35 €

152

10. « Expansión de la militancia argentina de los años 60-70 en el siglo XXI : las hacedoras de memoria », C. González Scavino et A. Sarría Buil (eds.), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y los setenta desde el siglo XXI*, Madrid-Buenos Aires, Postmetropolis-Prohistoria ediciones, 2016, p. 295-316.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 3 : Transmission mémorielle et (ré)écritures de l'histoire / I. Mémoires en résistance / B. Actualité de la mémoire en Argentine / 2. Fragments de mémoire du militantisme : le souvenir agissant

MILITANCIAS RADICALES

MILITANCIAS RADICALES

Narrar los sesenta y setenta desde el siglo XXI

CECILIA GONZÁLEZ
Y
ARÁNZAZU SARRÍA BUIL (eds.)

Postmetropolis Editorial-Prohistoria Ediciones
2016



Postmetropolis Editorial-Prohistoria Ediciones
Madrid y Buenos Aires
Diciembre de 2016

Edición y corrección:
Pablo Sánchez León

Maquetación:
Miguel Ángel Gil Escribano

Diseño de la cubierta:
Carolina Espinoza Cartes

Ilustración de la portada: *Sin título*, de Cecilia González

Referencia:
Cecilia González y Aránzazu Sarría Buil (eds.), *Militancias radicales. Narrar los sesenta y setenta desde el siglo xxi*, Madrid y Buenos Aires, Postmetropolis Editorial-Prohistoria Ediciones, 2016, 344 pags.

ISBN: 978-84-944500-5-1

Índice

Introducción 9
Cecilia González y Aránzazu Sarría Buil

Parte i
Mitos y desmitificaciones

La militancia anti-franquista vasca en la selva de los mitos 39
Idoia Estornés Zubizarreta

Mitos, íconos y consignas de la militancia revolucionaria
en la narrativa argentina del siglo xxi 61
Cecilia González

Modos narrativos en la memoria de los movimientos militantes 87
Hans Lauge Hansen

Serán ceniza, mas tendrá sentido… 107
Raúl Caplán

Parte ii
Arqueologías de la resistencia

"Mayo del 68" en el Cono sur de América latina 135
Stéphane Boisard

La memoria de la militancia universitaria en la narrativa española:
una recuperación progresiva 157
Amélie Florenchie

Memoria y legado de las militancias feministas de la transición
en la España post-15m: algunas pistas de reflexión 179
Isabelle Touton

Las memorias de Cipriano Mera,
el ejercicio de historiar una militancia política 209
Aránzazu Sarría Buil

Parte iii
Legados y filiaciones

La dicotomía público/privado en tela de juicio:
dos obras sobre la militancia de los setenta en el Cono sur 239
Ilse Logie

La memoria de la militancia estudiantil en el chile post-dictatorial:
Av. 10 de julio Huamachuco, de Nona Fernández 259
Geneviève Fabry

Los herederos de la memoria: reconstrucción y deconstrucción
en la militancia de la argentina de los setenta 281
Erich Fisbach

Expansión de la militancia argentina de los sesenta-setenta
en el siglo xxi: las hacedoras de memoria 295
Laurence H. Mullaly

Pasaje de vida: memoria y representación de la militancia
de los padres 317
Celia Duperron y Lolita Todeschini

Sobre los autores 337

Expansión de la militancia argentina de los sesenta-setenta en el siglo XXI: las hacedoras de memoria

Laurence H. Mullaly
Université Bordeaux Montaigne (Francia)

> Los ríos de la memoria no siempre son caudalosos, pero aunque corra una pequeña línea de agua por su lecho, ella es tan obstinada, que modificará la tierra por la que pasa, aunque tan solo sea por el paso del tiempo mismo. Quiero ser ese lecho, quiero ser esa tierra, quiero contarle al mundo sobre ese poder que tiene el hecho de estar acá y seguir recordando.
>
> Albertina Carri[1]

Marta Dillon y Albertina Carri son ambas hijas de militantes desaparecid@s por el terrorismo de Estado argentino. Esta condición merece en sí ser interrogada, porque las califica como representantes de la posmemoria, un concepto que puede resultar útil en el caso argentino a la hora de valorar las nuevas estrategias de memoria producidas por la segunda generación en unas condiciones socio-políticas determinadas.

1 Carri (2015), p. 4; Hirsch (1997).

Si bien ni Carri ni Dillon fueron actrices de la historia que desembocó en la represión y desaparición de sus padres, ese acontecimiento provocó cambios radicales tanto a nivel de sus familias como de la sociedad entera. Ser huérfanas e hijas de desaparecid@s condicionó su existencia, no solo durante la dictadura sino a lo largo de su trayectoria. El hecho es que sobrevivieron a la muerte de sus padres y se convirtieron en protagonistas del proceso democrático que produjo un corpus de memorias colectivas portadoras en el espacio público de unas vivencias que la historia oficial había pretendido borrar y que la transición democrática matizó o celebró, es decir, re-significó.

Las trayectorias respectivas de Carri y Dillon se enmarcan en un proceso que empezó en la década de los noventa, a partir de la cual la puesta en escena de los relatos así como las prácticas de la memoria, "generaron una re-territorialización del conflicto social en medio del desierto neo-liberal, y simultáneamente tendieron a producir nuevas redes sociales a través de una práctica que, en tanto cuestionadora del orden existente, se solventaba en una dimensión ético-política"[2]. Ambas comparten una necesidad de acercarse al pasado para revisarlo desde su uso político, social y cultural presente. Más allá de la conmemoración de las figuras paternales de la militancia, Carri y Dillon participan, a su manera, en los debates sobre la violencia de Estado y las responsabilidades tanto individuales como colectivas, asumiendo una subjetividad creadora de nuevos espacios y discursos de la memoria, esto es: una subjetividad crítica generadora de nuevas prácticas artísticas y políticas. Ambas hacen memoria al revelar, interrogar y reactualizar "las latencias" de la memoria tal y como las concibe Hans Ulrich Gumbrecht en *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*: la memoria "apunta a toda la clase de eventos y procesos en los cuales se inicia o se intensifica el impacto de los objetos 'presentes' sobre los cuerpos humanos"[3].

Mi objetivo es abordar las opciones que cada una de esas hijas de la disputa adopta en su trayectoria para materializar la pérdida y

2 Gradel (2009), s.p.

3 Gumbrecht (2005), p. 11.

producir presencias disidentes en el campo de la memoria. Me interesa aquí, pues, prestar atención a sus prácticas discursivas, es decir, sus modos de actuar y pensar, de hacer, puesto que, según Foucault, "dan la clave de inteligibilidad para la constitución correlativa del sujeto y del objeto"[4].

Hijas de la disputa

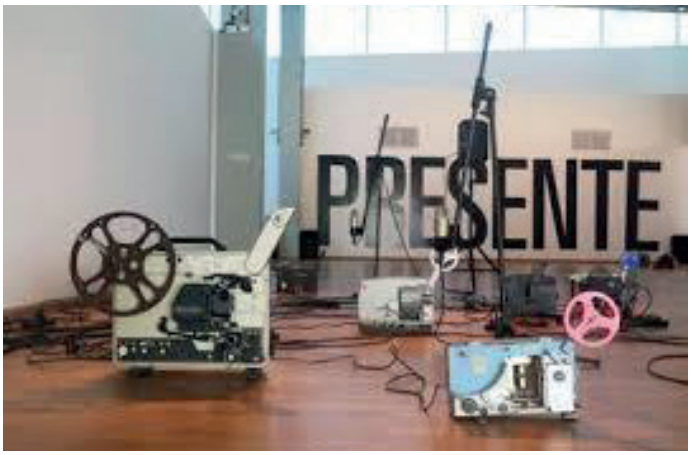
Albertina Carri es una de las cineastas más destacadas del llamado Nuevo cine argentino[5]. Dio sus primeros pasos como directora de un largometraje de ficción en el 2000 —*No quiero volver a casa*— y desde entonces defiende ferozmente una concepción del cine como exploración de las formas de violación de los derechos humanos, desbordando los límites de sus representaciones. Ya tiene una larga obra que cuenta, incluyendo este primero, con cuatro largometrajes (2003: *Los rubios*; 2005: *Géminis*; 2008: *La rabia*), seis cortometrajes (*Aurora, Excursiones*, y *Barbie también puede eStar triste,* 2001; *Fama*, 2003; *De vuelta*, 2004; *Restos*, 2010; *Pets* 2012), una miniserie (*23 pares,* 2012), un telefilm (*Urgente*, 2007), un programa televisivo (*La bella tarea*) y una muestra de instalaciones recientemente presentada en el parque de la Memoria de Buenos Aires (*Operación fracaso y el sonido recobrado,* 2015). Todas son propuestas estéticamente atrevidas que cuestionan las normas, las identidades, las sexualidades y las relaciones de poder; todas proponen una relectura política de la historia argentina.

Marta Dillon es periodista y activista. Desde su creación en 1998, trabaja en *Página 12*, dirigiendo desde 2002 el suplemento *Las 12*, donde se abordan las problemáticas de las mujeres desde una perspectiva de género. En 2008 fundó en el mismo diario el suplemento *Soy*, dedicado a la diversidad sexual y de género. Trabajó en radio y televisión, escribió guiones y publicó *Vivir con virus, relatos de la vida cotidiana* (2004). Dillon es militante de la agrupación HIJOS, activista lesbiana y feminista. En 2014 publicó *Aparecida* ("Una mezcla de autobiografía, crónica, novela, relato, investigación y poesía",

4 Foucault (1996), p. 32.
5 Mullaly (2015), pp. 129-146.

según reza la cubierta) sobre su madre, la abogada y militante Marta Taboada.

Carri y Dillon se conocieron en 2005 y se casaron tras la promulgación de la Ley de matrimonio igualitario, el 21 de julio de 2010. Furio Carri Dillon Ros es el primer niño cuya triple filiación viene reconocida por la legislación civil de Buenos Aires (lleva el apellido paterno y también los de sus dos madres —en la República argentina no se limita la cantidad de integrantes de un vínculo filial). Juntas fundaron la productora Torta (que en lunfardo significa lesbiana) con la que produjeron la serie de cuatro documentales titulada *La bella tarea*, acerca de los derechos de las mujeres en el parto y *Visibles*, un programa televisivo sobre la diversidad sexual[6]. Carri y Dillon asumen una postura militante que se funda en una rebeldía —¿heredada?— y se plasmó en el cortometraje *Restos* (2010), realizado en el marco de la conmemoración del bicentenario, así como en obras firmadas por cuenta propia, pero que dan cuenta de su influencia mutua: la muestra audiovisual *Operación fracaso y el sonido recobrado,* que se estrenó en septiembre de 2015 en el parque de la Memoria–Monumento a las víctimas del terrorismo de estado, y *Aparecida*, el texto que firmó Dillon en 2015.



6 Según reza la sinopsis del programa, *Visibles* "es una declaración de principios, se trata de hacer visible, de tornar evidente aquello que hasta hace poco estaba velado, de poner en agenda las diversas problemáticas que atraviesan a lo largo de sus vidas quienes tienen una orientación sexual distinta que no coincide con la asignada al nacer. Y también de contar historias de vida que desmitifiquen la asociación directa entre ser lesbiana, gay o trans y tener una biografía cargada de sufrimientos". En línea: http://cda.gob.ar/serie/1654/visibles.

Albertina Carri se había dado a conocer en 2003 con *Los rubios*, un ovni cinematográfico que ella misma en un principio pensó titular "Documental 1. Notas para una ficción sobre la ausencia"[7]. En este ensayo fílmico no pretendía celebrar la memoria de sus padres desaparecidos —Ana María Caruso y Roberto Carri— sino más bien cuestionar los recuerdos, desarticular el mito de sus padres y de la militancia, transgrediendo tanto los códigos del cine testimonial como el discurso oficial/hegemónico sobre la memoria. Su mirada inquietante incomodó a much@s —tanto dentro de la academia como entre la militancia— lo cual señalaba las tensiones, dentro del campo cultural, entre los entonces detentadores del poder simbólico y l@s que pugnaban por legitimar y luego re-significar el legado y la historiografía de la militancia y, más allá, la memoria de la dictadura.

Sin duda, la recepción de *Los rubios* tiene que ver también con la identidad de sus padres. Roberto Carri era sociólogo, profesor y comandante montonero, y publicó *Sindicatos y poder en la Argentina* (1967), *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968), y *Poder imperialista y liberación nacional. Las luchas del peronismo contra la dependencia* (1973)[8]. Ana María Caruso era profesora de letras y latín. Ambos fueron desaparecidos el 24 de febrero de 1977 y siguen desaparecidos.

También conviene recordar que la génesis de *Los rubios* se enmarca en un momento histórico y político particular marcado por el ultra-liberalismo del presidente Carlos Menem que, después de diez años de gobierno (1989-1999), dejó al país endeudado y a la clase media en la calle. Menem acrecentó las reacciones en su contra cuando decretó en 1989 y 1990 unos indultos que eximieron de responsabilidad penal a los jefes militares procesados que no habían sido beneficiados por las leyes de Punto final y Obediencia debida; esas leyes promulgadas durante la presidencia de Raúl Alfonsín en 1986 y 1987 inscribían en la misma lista a víctimas (Juan Gelman y Miguel Bonasso, por citar unos ejemplos muy

7 Carri (2007), p. 15-28.

8 Carri (2015). Se acaban de re-editar las obras completas del intelectual militante en dos tomos y textos preliminares de Horacio González, Alcira Argumedo, Gustavo J. Nahmías y Verónica Gago.

conocidos) y victimarios de la dictadura. Durante la crisis iniciada a finales del 2001 y en medio del caos político y social que acarreó, varios movimientos contestatarios señalaron de manera inédita la incapacidad política frente a la dislocación del cuerpo social provocada por la violencia económica y social: las propuestas alternativas apostaban por un ejercicio directo y colectivo del poder (cacerolazos, asambleas populares, etc.)[9].

Paralelamente, a partir de los años noventa, se produjeron reacciones de intelectuales, asociaciones y militantes que, desde varios sectores de la sociedad civil, fomentaron un *boom testimonial* que resaltó la memoria de l@s militantes. El corpus de memoria se enriqueció también con las confesiones públicas de unos represores (la carta de Balza y la entrevista televisiva a Scilingo, por mencionar ejemplos muy mediatizados).

Fue dentro de este contexto de recuperación y de defensa de la memoria de l@s desaparecid@s y de las víctimas del terror de Estado cuando se estrenó el documental de Albertina Carri, *Los Rubios*, que entonces detonaba y sacudió a much@s espectadores y comentadores, provocando debates sobre la cultura de la memoria y el giro subjetivo, a partir de los cuales se abrieron brechas en cuanto a la reflexión y representación del tiempo pasado en las artes así como sobre cine y política[10].

Cuando llegó Néstor Kirchner a la presidencia de la República argentina en 2003, pretendió reunir en un movimiento político peronista reformista a varios sectores de la izquierda argentina, entre otros del radicalismo y del socialismo, así como a miembros de la antigua organización guerrillera Montoneros. La política memorialista argentina cobró otro rumbo. Las leyes de Punto final y Obediencia debida se anularon en junio de 2005; se declaró el 24 de marzo Día nacional de la memoria y la justicia; se reabrieron más de mil causas penales y se llevó a cabo una política de la memoria que visibilizó lugares, testimonios, debates y medidas, convocando a la sociedad civil desde todos los sectores.

9 Falleti (2008).

10 Sarlo (2005) y Amado (2009), respectivamente.

Tanto para Dillon como para Carri ese cambio, del cual fueron partícipes como agentes sociales, significó la evolución de las condiciones históricas y sociales de la producción y recepción de "los trabajos de la memoria", según el término acuñado por Elizabeth Jelin[11]. Albertina Carri y Marta Dillon integraron entonces la élite progresista cultural argentina, puesto que formaban parte de es@s nuev@s productores que legitimaron y fueron legitimad@s por el nuevo sector político dominante, el kirshnerismo (2003-2015).

Por primera vez desde el final de la dictadura, coincidían las autoridades políticas —que privilegiaron la atención a las víctimas de las violencias a los derechos humanos y la recuperación del pasado— con un núcleo intelectual y artístico empeñado en devolverle un lugar destacado a esas mismas causas en el espacio público.

Destacaré como ejemplo de esa coincidencia la conmemoración del Bicentenario de la independencia de la Argentina, que se celebró durante el primer mandato de Cristina Fernández de Kirchner en 2010. La secretaría de Cultura de la nación convocó a veinticinco cineastas para producir un calidoscopio de "25 Miradas sobre una misma Historia". Con su cortometraje *Restos,* Albertina Carri propuso ficcionalizar la historia re-inscribiendo en la memoria colectiva el "gesto desafiante" del cine militante argentino. Enmarcó así esa memoria destruida y desterrada durante el auto-proclamado proceso de Reorganización nacional en la historia de las luchas de liberación de la nación; señaló también su filiación como hija y como cineasta, evocando una deuda con respecto a ese cine revolucionario cuyo archivo está pendiente de ser constituido y sobre todo por ser visto. En este sentido hay que entender la afirmación final de *Restos*: "Acumular imágenes es una forma de la memoria. Volverlas disponibles es necesario para desbrozar la huella por la que *seguir andando*"[12].

11 Jelin (2002).
12 Carri (2010).





Carri hizo presente de manera poética y hasta abstracta, a través de unas imágenes que reconectaban con el cine experimental vanguardista, a l@s ausentes; la voz *en off* de Analía Couceyro diciendo el texto escrito por Marta Dillon moldea el archivo obturado. Carri pretendía superar lo indecible y lo irrepresentable a la vez que demostraba la latencia del recuerdo infalible de la ausencia a través del rescate de restos (*found footage*) que comunican simultáneamente la imposibilidad de recuperar lo que fue destruido

y la necesidad política y vital de retomar y crear a partir de esas huellas otra materia, fiel a "la potencia vital del gesto desafiante"[13]. Así es como Carri re-presentificó los cuerpos desaparecidos y las obras desaparecid@s reunidas en un nuevo corpus fílmico "hinchado de futuro", un contra-archivo en movimiento.

Carri no busca retomar miméticamente la postura militante de los años setenta sino encontrar su propia manera de ensayar la rabia. Su desafío se expresa desde su primer largo de ficción (*No quiero volver a casa*, 2000) y su camino artístico se caracteriza por su inconformidad, al revisitar a contracorriente del *boom testimonial* el drama familiar. *Restos*, igual que cada película suya, hace hincapié en la autorreflexividad y, por ende, en la capacidad del arte —y del cine en particular— de producir archivos conscientes, que contribuyan a superar la contemplación y a emprender una acción transformadora.

En este sentido se puede considerar su obra como un *work in progress,* a imagen de su contribución en el Coloquio internacional "Espacios de memoria en el Cono Sur" cuyo título resulta programático: "Aquí estoy, todavía, disparando 24 cuadros por segundo"[14].

La materialidad de la pérdida

Como ya mencioné en la introducción, al año siguiente, en septiembre de 2015, estrenó una muestra audiovisual *Operación fracaso y el sonido recobrado* en el parque de la Memoria en Buenos Aires. El disparador de esa nueva experiencia, que una vez más convoca al cuerpo desaparecido tanto como al cuerpo de l@s presentes, es decir el cuerpo de cada espectador/a o visitantes, fue el sonido[15].

---

13 Carri (2010).

14 Organizado por la Universidad tres de febrero, el 27 y 28 de marzo de 2014, en el Centro cultural Borges, el coloquio internacional "Espacios de memoria en el cono sur: nuevos afectos, nuevas audiencias. Diálogos transculturales en el duelo." reunió a investigadores y artistas para analizar las prácticas de construcción y los usos sociales de los sitios de memoria. http://untref.edu.ar/wp-content/uploads/2014/03/coloquio-internacional.pdf

15 "Yo claramente tengo una relación afectiva con el sonido de los proyectores. Pero además de eso, me gusta lo de la maquinaria expuesta sin película que proyectar. Es una proyección de la ausencia pero las máquinas siguen funcionando: vamos a seguir haciendo memoria. Además ver las máquinas me conmueve. Ver todos

Albertina Carri, que fue nombrada así por el personaje de Marcel Proust, recordó el sonido de la escena del secuestro de sus padres y con él, ese tiempo que se había perdido, así como unos recuerdos de su madre. La muestra empieza con el padre y termina con la madre, el cine ocupa el lugar intermedio, el punto de encuentro con sus padres desaparecid@s cuando apenas tenía cuatro años.

El primer segmento del título de la muestra, *Operación fracaso*, remite al libro que escribió su padre, Roberto Carri, para relatar el fracaso del vasto operativo que se montó para arrestar a Isidro Velázquez, considerado como un bandido por la policía pero que recibió el apoyo del pueblo, convirtiéndose en una suerte de Robin Hood argentino. Como hija y como cineasta, Albertina Carri buscó durante décadas la película desaparecida del cineasta Pablo Szir, también desaparecido por el régimen de terror. En las salas dedicadas a su padre, ella registró la historia del proyecto inacabado de adaptación del libro de éste *Isidro Velázquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia* (1968), "manifiesto de culto del pensamiento político y la acción revolucionaria, cuya lectura sobre el cuatrerismo como forma incipiente de rebelión popular disparó una acción política y un pensamiento militante"[16]. Dar con la película hubiera significado dar con otra huella del pasado y burlar la lógica de desaparición sistemática, pero no lo logró. Las distintas instalaciones dan cuenta de la imposibilidad de concretar el proyecto en los setenta, convirtiéndose la película en un mito, hasta en la actualidad puesto que la propia Carri renunció a asumir esa filiación tan deseada, a través de una película ideada con Mariano Llinás —otro representante de la vertiente más radical del Nuevo cine argentino.

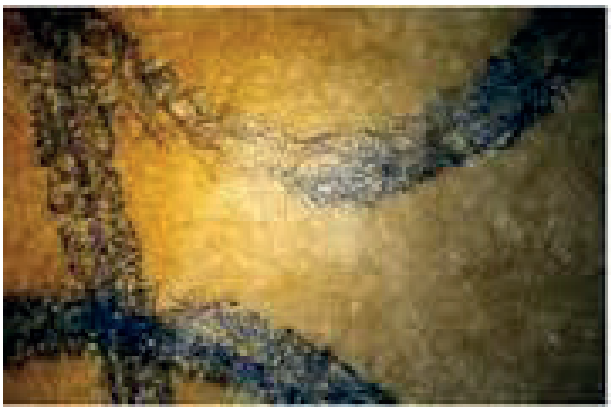
En lo que respecta a su madre, Carri le devolvió un lugar protagónico interrogando el archivo íntimo que constituyen las cartas

los esqueletitos me encanta. Es una forma de situarse en el tiempo, de cómo se hacía cine antes. Acá vienen niños con las escuelas y quiero que vean esto, lo de antes. Me pasa a mí cuando le trato de explicar a mi hijo cómo eran las fotos en papel. Y a veces como que no hay modo de entenderlo porque viven en la pantalla. Está bueno contarles que las cosas se hacían de este modo". En línea : http://www.infojusnoticias.gov.ar/nacionales/albertina-carri-recobra-los-sonidos-de-la-ausencia-en-una-muestra-9774.html.

16 Carri (2015), p. 6.

que Ana María Caruso les mandó a sus hijas desde el cautiverio, y que su hija había publicado en 2007 en un libro titulado *Los rubios. Cartografía de una película.* Daniel Link subrayó en su blog que "la madre no pudo tener obra porque era mujer, y porque estaba casada con un intelectual prometedor y furioso: sus cartas son la no-obra, la *desobra* (pero nunca, ni aún en la oscuridad que constituye su circunstancia de escritura, la desesperanza)"[17]. Carri añade:

> (Y a partir de eso) hice ese juego proustiano porque para mí el sonido recobrado es el encuentro con mi madre, desde otro lugar. La lectura que hago, marcando verbalmente la puntuación es una forma de objetivizar la carta; porque es un objeto. Todo es muy fuerte con las cartas. No sólo escucharme leyéndolas. La puse como final porque después de esta experiencia tan emocional es difícil volver a lo otro. Poder pensar[18].





Las cartas de Ana María Caruso, filmadas con un microscopio y leídas por voces que se oyen en la oscuridad de la sala nos instalan en una intimidad que remite al vínculo maternal, pero también a ese espacio aparte asignado a las producciones femeninas por los dueños del campo cultural, hombres que desconsideraron la experiencia de lo cotidiano y lo personal. Albertina Carri, al otorgarle a su madre lectora y prescriptora de lecturas, un lugar tan destacado como el que le dedica a su padre, restaura una filiación ocultada por la figura paternal del sociólogo militante, desde una perspectiva feminista.

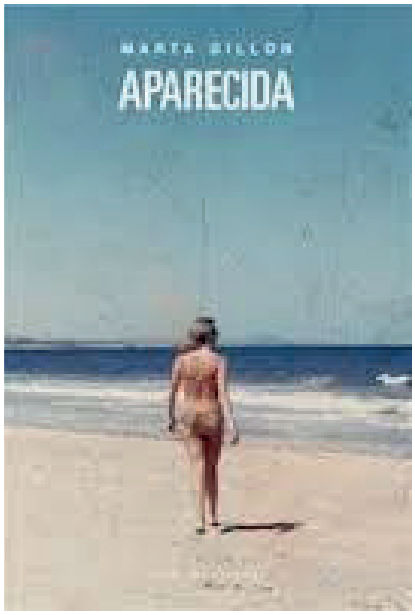
17 En línea : http://linkillo.blogspot.fr/2015/09/albertina-carri-artista-de-nuestro.html. 12 de septiembre de 2015

18 Fornaro (2015).

> La correspondencia diaria de Ana María Caruso es la marca de una dramática comunicación que sostiene ideas y vínculos afectivos. (...)
>
> Es la puesta sonora la que reconstruye recuerdos de los vínculos entre madre e hija, desde los latidos previos al nacimiento a los vestigios de ruidos que recuerdan la captura y definitiva separación. La intimidad y oscuridad de la sala se asocian con la imagen exterior de la biblioteca imaginaria de Ana María, que remite a títulos y relatos para una biblioteca imaginada.[19]

De esa manera, Albertina Carri des-oculta la presencia olvidada y el papel de las mujeres en tiempos de guerra; asimismo, enriquece el contra archivo de la memoria, inscribiéndose ella misma e inscribiendo a su propia madre en una filiación feminista revisitada.

Cuerpos que importan, cuerpos que cuentan



"A nosotras nos parieron nuestros hijos": quien dijo esto es Hebe de Bonafini, presidenta de las Madres de Plaza de Mayo. Parece acertada tal confesión para evocar el caso de Albertina Carri y de Marta Dillon, que vivió con su madre hasta los diez años. Por una serie de coincidencias y circunstancias, ambas dieron luz públicamente a sus madres casi en el mismo momento: Dillon confesó que había empezado a gestar a su madre al poco tiempo de haberla perdi-

19 La Ferla (2015), p. 8-9. "La tipografía proyectada y el sonido reconstruyen, desde la letra, la imagen de alguien que no está físicamente, pero cuya presencia es elocuente a partir de las marcas de su enunciación, el detalle de las referencias cotidianas, las recomendaciones para la vida diaria o las sugerencias de obras literarias que sus hijas deberían leer. La afección y el dolor se traducen en una grafía elocuente, cuya sintaxis va saltando por ideas y temas a través de la pausa y el uso del punto que divide frases; ideas y temas que traducen las preocupaciones de una madre".

do, cuando esta cayó en manos del Estado terrorista, y que la parió treinta y cuatro años después, cuando pudo despedirla, gracias a la escritura del libro Aparecida, que se publicó en julio de 2015. Como hija de desaparecida e integrante de HIJOS [Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio], conocía el EAAF [Equipo Argentino de Antropología Forense] desde 1995 y sabía de su incansable progresión científica por hallar los huesos, poder identificarlos y así rastrear la trágica trayectoria de las víctimas desaparecidas.

En efecto, Dillon perdió a su madre en 1976, empezó a investigar a los dieciocho años, y en 1984, cuando aún no era posible identificar los cuerpos con el ADN, supo que en una bolsa de huesos sin distinción se hallaban sus restos, mezclados con los de otros dos cuerpos y depositados todos en una fosa común del cementerio de San Martín. Fue en el año 2010 cuando le notificaron que los restos de Marta Angélica Taboada, su mamá, habían sido identificados, junto a otros. Marta Taboada, maestra y abogada, militante del FR17 [Frente Revolucionario 17 de Octubre], había sido secuestrada en la casa donde vivía con sus cuatro hijos —Marta (Dillon) siendo la mayor— y dos compañeros una madrugada de octubre de 1976. Estuvo detenida–desaparecida varios meses y fue asesinada en un simulacro de enfrentamiento —eso fue comprobado gracias a la investigación que se pudo realizar a partir de sus restos— en el año 1977, en Ciudadela. Pudieron enterrarse sus restos el 27 de agosto de 2011.

Varios elementos de la tapa del libro evidencian la construcción del discurso sobre esa búsqueda. Una foto sacada del archivo familiar de una mujer rubia, de pie y de espaldas, en traje de baño, acercándose al mar, ocupa toda la tapa[20]; en la cubierta posterior, como si de una Venus moderna se tratase, la misma mujer, pero esta vez mirando hacia la cámara, parece salir de las aguas, destacándose en el fondo un paisaje urbano. Mi hipótesis es que desde el umbral del texto, Marta Dillon moviliza de manera original unos códigos socio-culturales universales y a-históricos (el glamour del verano, la playa y Venus) y situados (en la foto de la cubierta posterior, el

20 Algunas propuestas de este trabajo han sido presentadas en las IV Jornadas "Cinéma, genre et politique", organizadas en la Universidad de Toulouse el 17-18 de marzo de 2017. Agradezco en particular a Monique Carcaud-Macaire sus comentarios sobre el texto cultural recogido en la tapa.

corte y color del traje de baño, las manchas del tiempo cuyo deterioro señala la autenticidad e historicidad, los rascacielos que se ven desde la otra orilla y que también podrían facilitar la identificación de sus coordenadas espacio-temporales, etc.) que condicionan la recepción por gran parte del público argentino al ser asociados estos con el título.

Tal vez no sea inoportuno recordar que aparecida es —según reza el María Moliner— la muerta que se presenta a la vista de los vivos, que el verbo "aparecer" significa "mostrarse, salir, surgir; ponerse una cosa que estaba oculta de manera que pueda ser vista; ser encontrado algo que se había perdido". Y que el sustantivo aparición significa "imagen, imaginación, sombra, visión". Ese polisémico título y el efecto producido por la cara y el reverso de la tapa se prolongan en el para-texto que insiste en el carácter luminoso de la "búsqueda del cuerpo de una madre desaparecida" puesto que parece convocar, re-actualizándola, la figura de la primera desaparecida oficial de la historia contemporánea argentina, Eva Perón, cuyo cuerpo embalsamado se convirtió en reliquia laica y política[21].

La voz de Dillon se presenta como la de una hija y la de una mujer madura que, por haber recordado siempre su infancia para no dejar desaparecer las imágenes —fotos, secuencias de video, archivadas o recreadas…— de su madre, no dejó de ser niña[22]. La nostalgia aparece como un sentimiento generador de prácticas discursivas alternativas: se libera la imaginación para que puedan volver a surgir esas imágenes dispersas y difusas que brindan a la propia

21 Dillon (2015).

22 Una ambivalencia que alude por otra parte a la problemática de la autoridad discursiva y de las limitaciones impuestas por el orden sexuado del discurso, la nomofática de Michèle LeDoeuff. Ese rasgo constitutivo de la voz narradora desnaturaliza la nomofática tal y como la analizó y amplió Michèle Soriano en varios trabajos suyos, en particular en las iv Jornadas del cinig de Estudios de género y feminismos, organizadas por María Luisa Femenías, los días 13, 14 y 15 de abril de 2016 en la facultad de Humanidades y Ciencias de la educación de la Universidad Nacional de La Plata; en esa ocasión compartimos una reflexión sobre "Género y autoridad discursiva en el cine argentino actual". En línea: https://www.youtube.com/watch?v=qGWRwClrsQs.

actriz de esa celebración de la memoria —y a sus lectores—, una visión totalmente inédita, única y universal.

El posicionamiento de Dillon se materializa en un texto híbrido que parte del cuerpo y los sentidos, poniendo un particular énfasis en la vista. La primera frase de la cita inicial de Hélène Cixous dice así: "Quiero ver con mis ojos la desaparición" y la primera página se abre con la descripción de una foto que concluye así: "¿Qué edad hay que tener para que el antebrazo de tu madre tenga la exacta medida de tu torso?"[23]. Saltamos de lo reflexivo a lo emocional sin parar, alternándose medias páginas sueltas y capítulos más extensos pero cuyo contenido aparece fragmentado y por momentos también "descolocados"; la lógica se halla tal vez en el camino íntimo cuyas circunvoluciones desdibujan curvas: en la blancura de la muerte reaparece el cuerpo en vida de su madre.

Desde las columnas y los suplementos de *Página 12* como en su activismo literario y político, Marta Dillon mantiene una relación particular con los seres humanos desde su dimensión más orgánica: los cuerpos ocupan el lugar central de su obra, a diario. Su militancia se funda en fortalecer los vínculos entre los cuerpos, sean estos disidentes, dañados, invisibles o subalternos, y normalizar los derechos de los que las normas biopolíticas considera "cuerpos desechables". Su voluntad de legitimar a l@s muert@s de la generación anterior va unida a su deseo de legitimar desde el presente a l@s muert@s y las víctimas de las políticas actuales, siempre desde una pulsión de vida y en tanto que agentes sociales.

Me adscribo a las consideraciones sobre la autobiografía novelada de César Aira cuando subraya su dimensión compensatoria, que sin duda tiene que ver, en *Aparecida*, con el deseo de conciliar la muerte con la vida. Se combinan historias propias y ajenas hilvanadas desde una conciencia que echa raíces en los años vividos con su madre. Según confesó Marta Dillon en varias entrevistas radiales, su madre le enseñó a tener otra mirada y a considerar que nada es individual, y en este sentido el relato procede del reclamo político desde una perspectiva trans-generacional que se plantea desbordar las prácticas hegemónicas de poder —en todas sus formas— retomando,

23 Dillon (2015), p. 11.

desde lo cotidiano, el potencial creador de una comunidad solidaria que rompe con una visión clasista, patriarcal, conservadora y neo-liberal.

Dillon escribe en primera persona y desde la distancia histórica, puesto que ya pasaron casi treinta y cinco años desde el acontecimiento histórico que tanto impactó en su vida y en el cuerpo social argentino, pero fue el hallazgo de los huesos y la escritura lo que le permitió deshacerse de su madre, del cuerpo ausente de su madre pegado al suyo: "Los huesos de mi madre se habían transformado en un ancla, no me dejaban mover"[24].

> ¿La encontraron? ¿Qué habían encontrado de ella? ¿Para qué quería sus huesos? Porque yo los quería. Quería su cuerpo. De huesos empecé a hablar más tarde, frente a la evidencia de unos cuantos palos secos y amarillos iguales a los de cualquiera. Iguales a esos que se enhebran con alambre y los alumnos manipulan con utilería en un aula de biología. Esquirlas de una vida. Destello de marfil que desnudan las aves de carroña a campo abierto. Ahí donde se llega cuando se va a fondo, hasta el hueso[25].

Marta Dillon armó un laberinto íntimo, un caleidoscopio transgresor que no respeta ni género ni cronología sino que coteja fuentes de orígenes muy dispares: recuerdos personales, datos científicos, memorias y testimonios familiares y ajenos, informes, sueños y silencios, etc. Dar con los huesos de una persona desaparecida implica poder darle "Los últimos ritos"[26]. Parece ser que la última morada es a la par el libro y el lugar físico donde está ubicada dentro de la trama personal, familiar y social, de tal modo que cualquiera que pase por el cementerio sepa del lugar que ocupó y de su recorrido: "Desde que el entierro tenía fecha, mi cuerpo era la caja de resonancia de unas risas cristalinas que sonaban a cada rato como perlas sueltas de un collar cayendo por una escalera de mármol interminable"[27].

---

24 p. 157.

25 p. 33.

26 Dillon (2010). En línea: http://www.pagina12.com.ar/diario/contrata-pa/13-157409-2010-11-24.html.

27 Dillon (2015), p. 188.

La primera persona del singular alterna constantemente y a veces en una misma frase con la del plural señalando sus vínculos con los miembros de distintos grupos que al final ella reúne en una misma y amplia comunidad entregada a la memoria desde el presente: "La íbamos a acompañar en el viaje del anonimato hacia el territorio de los muertos recordados". Historia individual y colectiva se hallan enredadas, sin que se pretenda borrar los conflictos, tensiones y discusiones, dando cuenta de la pluralidad de experiencias vividas a raíz de un mismo episodio histórico. Al hacerlo desde la subjetividad, Dillon cumple con el deber —o mejor dicho el trabajo— de la memoria, enfrentándose y confrontándonos con la vulnerabilidad que se puede sentir, cuando se escapa o sobrevive al drama, cuando aparecen los restos después de tantos años, aunque no sea el caso de much@s hij@s de desaparecid@s, entre ell@s la propia Carri.

> Los huesos no me trajeron alivio. (…) Me trajeron un montón de preguntas, un dolor de muerte reciente, la sensación de haber sido tocada por una varita mágica, elegida para oficiar una ceremonia de adiós a quien no estaba y nunca se había ido, elegida para poner sobre la mesa algo de sustancia sobre la que derramar el dolor colectivo, el mío, el de mis hermanos, el de mis hermanas. Alivio, no. (…) Estaba más cerca de la rebelión por lo que me pedían alrededor —que suelte, que haga el duelo, que ponga un punto— que del alivio. Más cerca de acumular preguntas como una obsesa que de tomar el hallazgo como una respuesta[28].

Entre las numerosas dudas están las consignas de resistencia que en pocos años condujeron a tantas personas jóvenes a la muerte, pero Dillon eligió no ajustar aquí sus cuentas con la militancia sino rescatar el apego a la vida y a la lucha a la que se entregaron por tener la certeza de que su compromiso político era antes que nada un compromiso hacia la vida que no podía fracasar.

28 pp. 86-87.

> La incertidumbre que la sigue como su sombra y el reclamo perentorio de estar contentos, a nosotros que esperábamos todo de ella.
>
> El sueño eterno de la revolución y la certeza siempre repetida de que ella no la vería consumada pero nosotros sí.
>
> Yo había escuchado eso, yo sabía.
>
> Mamá también.
>
> Y cómo ser madre cuando se palpita la posibilidad del abandono[29].

Lejos de retratar a su madre como a una guerrillera míti(fi)ca(da), se trata más bien de devolverle a ella, así como a las numerosas figuras cotidianas que pueblan el relato, un lugar en el entramado socio-histórico; tampoco se achica Dillon cuando evoca el peculiar modo de vida de su madre, que no cuadraba con ciertas exigencias revolucionarias nada progresistas en cuanto a las relaciones de género.

> Creo que ella estaba fascinada con el Negro; en última instancia era un obrero, ese obrero que las mujeres burguesas querían encontrar, además con formación marxista. Estaba enamorada pero con componentes que tenían que ver con la militancia.
>
> Tampoco dije nada sobre su comentario paternalista. Mamá había sido la apoderada legal de Eduardo cuando nadie más quería serlo; muy valiente y muy generosa pero *una minita*[30].

La escritura se plasma en un flujo al parecer discontinuo de memorias, porque Dillon escudriña obsesivamente cada pedazo de recuerdo para recomponer una presencia y oponerle a la muerte y al olvido histórico el cuerpo en vida, el de su madre, el de sus compañer@s desaparecid@s, el cuerpo de l@s sobrevivientes, el suyo, el de su hija ya madre, el de su hijo… Esa re-unión culmina con el entierro y la ceremonia preparada por su "*velority planner*". Deslumbra la capacidad de Marta Dillon de expresar, desde una singular combinación de humor —entendido como estado de ánimo y rasgo

29 p. 181.

30 p. 182.

de madurez humana—, emoción y reflexión, las paradojas de una vivencia solidaria.

> Como si hubiéramos ensayado la coreografía, de un momento a otro, cada una había tomado con su arte un fragmento de la urna y mientras la luna subía la cuesta de la noche la superficie blanca se fue poblando de imágenes y deseos, de mensajes, de clamores, de consignas; una forma se entrelazaba con la otra como se enhebran las experiencias para, en un momento alucinado, creer que la vida tiene una razón, como si estuviéramos conjurando las primeras preguntas que nunca dejan de formularse, por qué, por qué yo, por qué vivo —y por qué escribo. Nadie las enunció —son inconfesables. Pero ahí estaba la urdimbre y éramos nosotras y nuestras voces los hilos que la atravesaban para formar la tela que a todas nos abrigaba.
>
> — Amor producciones.
>
> Huesitos punto com, ¡para toda América Latina!
>
> Raquel y Josefina proponían nombres para la empresa que podríamos fundar, ofreceríamos servicios que estábamos poniendo en práctica: customización de urna, música para entierros, panegíricos para el aparecido, acompañamiento inclaudicable[31].

El renacimiento después del duelo produce un nuevo cuerpo, textual, donde se materializan las edades de la memoria de Marta Dillon como hija, mujer, militante, amante, periodista, madre, escritora, compañera y hermana, acompañando y acompañada. El giro subjetivo metamorfosea la historia devolviéndole un lugar destacado al coro de quienes comparten, ayudan y celebran la búsqueda y hacen posible el duelo desde la singularidad. *Aparecida* trata de cómo el cuerpo de un@ es una re-producción y a la vez una producción del mundo social y político. En este sentido, las dos fechas que abarcan la escritura de *Aparecida* cobran cierta relevancia. Fue en 2010, cuando Marta Dillon recibió la llamada del Equipo argentino de Antropología forense que disparó la escritura, el mismo año en que se aprobó la Ley de matrimonio igualitario, que habilitara

31 p. 193.

a Dillon y Carri a casarse, abriéndose en la sociedad argentina la posibilidad de nuevas trayectorias de vida.

> Tenía que ser ese mismo año en que se convirtió en ley la chance que cualquier pareja pudiera casarse, teníamos que potenciar el efecto político de ese traspié burgués de firmar una libreta roja que da consejos de crianza y obliga a la fidelidad; yo era la que más había insistido maquillando con militancia igualitaria eso inconfesable que yo pretendía: que Albertina me jure amor eterno, que lo jure delante de todos, que me haga creer el cuento de las perdices y que vivamos felices por siempre jamás. Me enfurruñaba que ella no se dejara llevar por la misma ilusión infantil, a quién le importaba que todas esas fueran patrañas impuestas por cinco mil años de patriarcado si en alguna parte de mí todavía latía de ansiedad esa nena aferrada a la ventana esperando escuchar en la vereda el toc toc de las plataformas de su madre[32].

Aparecida vio la luz en 2015, año en que los movimientos feministas y de mujeres, a los que pertenece Marta Dillon como activista, convocaron una gesta masiva que fue todo un éxito e inscribió un hito inolvidable en la historia de las luchas argentinas y latinoamericanas contra la violencia de género al grito de *#NiUnaMenos*. Este acontecimiento es otra muestra de la influencia, como legado asumido, de las luchas y las luchadoras —entre ellas su propia madre— que la precedieron y de las cuales tomó relevo desde su realidad. Las modalidades de resistencia que adoptó distan de las elegidas por la militancia de los años sesenta y setenta, pero sí coinciden en el deseo de agruparse para constituir una comunidad capaz de derrumbar la violencia y re-significar la alianza. En la era global, neo-liberal e individualista su relato genera una energía social que desarticula el dolor, aboga y moviliza la vida humana en su pluralidad y diversidad.

Conclusiones provisionales

Marta Dillon y Albertina Carri militan, expanden los trabajos de la memoria, multiplicando y revelando los vínculos entre la ex-

32 p. 94.

periencia personal y la colectiva. Condena, virus o herencia, la influencia de sus padres militantes se manifiesta en la trayectoria de cada una cobrando una dimensión política que reactualiza la militancia en un contexto actual. Para quien se interesa en la reflexión sobre el giro subjetivo de la posdictadura, la posición que ocupan Carri y Dillon en el campo cultural argentino es emblemática porque si bien sus propuestas nacen de la experiencia traumática de la pérdida, no encuentran alivio en la re-presentación de lo ocurrido sino en la re-composición de unas memorias plurales, dinámicas, abiertas y contra hegemónicas. "La inclusión reflexiva que fomentan opera por contagio, como en las marchas, en los debates solidarios, en los abrazos"[33].

REFERENCIAS

Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine y política (1980-2007),* Buenos Aires, Colihue.

Carri, Albertina (2007), *Los rubios: cartografía de una película,* Buenos Aires, Ediciones gráficas especiales.

— (2010), *Restos* (cortometraje)

— (2015), *Catálogo Operación fracaso y el sonido recobrado*. En línea: https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertinacarri_final_simpl. Última consulta: 30/08/2016.

Carri, Roberto (2015), *Obras completas*, tomo I y II, (Textos preliminares de Horacio González, Alcira Argumedo, Gustavo J. Nahmías y Verónica Gago), Buenos Aires, Biblioteca nacional.

Dillon, Marta (2015), *Aparecida*, Buenos Aires, Sudamericana.

Falleti, Valeria F. (2008), "Reflexión teórica sobre el proceso sociopolítico y la subpolítica. Un estudio de caso: el 'cacerolazo' y las asambleas barriales", *Revista Mexicana de Sociología* 70/2, unam, pp. 361-398.

Fornaro, Ana (2015). "Albertina Carri recobra los sonidos de la ausencia en una muestra", 13 de septiembre. En línea: http://www.archivoinfojus.gob.ar/nacionales/albertina-carri-recobra-los-sonidos-de-la-ausencia-en-una-muestra-9774.html Última consulta: 30/08/2016.

Foucault, Michel (1996), *El orden del discurso*, Madrid, La piqueta.

33 Soriano (2016). En línea: http://www.labrys.net.br/labrys29/monde/micheletexte.htm.

Gradel, Sergio (2009), "Discursos y políticas de la memoria: consideraciones acerca de la relación entre pasado y presente", *La revista del CCC (Centro Cultural de Cooperación) Floreal Gorini* 5/6, enero-agosto. En línea: http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/122/discursos_y_politicas_de_la_memoria_consideraciones_acerca_de_la_relacion_entre_pasado_y_presente.html.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2005), *Producción de presencia: lo que el significado no puede producir*, México, Universidad iberoamericana.

Hirsch, Marianne (1997), *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.

Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo xxi.

La Ferla, Jorge (2015), *Catálogo Operación fracaso y el sonido recobrado*. En línea: https://issuu.com/parquedelamemoria/docs/catalogo_albertinacarri_final_simpl. Última consulta: 30/08/2016.

Mullaly, Laurence H. (2015), "El cine de Albertina Carri: la vulnerabilidad resignificante", *Revista Ámbitos feministas* 5 (Feminismo y gynocine), Western Kentucky University, pp. 129-146.

Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo xxi.

11. « La batalla por la memoria de Patricio Guzmán », *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, A. Florenchie, D. Breton (eds), Orbis Tertius, Bruxelles, 2015, p. 225-250.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 3 : Transmission mémorielle et (ré)écritures de l'histoire / II. Disputes au sujet de l'album de famille chilien / A. Quand la génération des survivant·es refuse de tourner la page / 1. Rémanence de la mémoire dans le cinéma documentaire de Patricio Guzman

NUEVOS DISPOSITIVOS ENUNCIATIVOS EN LA ERA INTERMEDIAL

AMÉLIE FLORENCHIE
DOMINIQUE BRETON (Eds)



ORBIS TERTIUS

182

Ouvrage publié avec le soutien de
l'Université Bordeaux Montaigne
Ameriber – EA 3656.

© Éditions Orbis Tertius, 2015
© Les auteurs, 2015
Illustration de couverture : Pierre Florenchie, *Sans titre*, Oil on canvas, 2012
© Pierre Florenchie

Éditions Orbis Tertius, 40, rue de Bruxelles F-69100 VILLEURBANNE
ISBN : 978-2-36783-061-2
ISSN : 2265-0776

www.editionsorbistertius.fr

AMÉLIE FLORENCHIE
DOMINIQUE BRETON
(Eds.)

NUEVOS DISPOSITIVOS ENUNCIATIVOS EN LA ERA INTERMEDIAL

Éditions ORBIS TERTIUS

Índice

Prefacio
por Dominique Breton 9

Introducción
por Amélie Florenchie..... 15

Primera parte : aproximaciones teóricas

Diego Luna
Intermedialidad y artes visuales: una aproximación genealógica en torno a la politicidad de la Vanguardia..... 37

Asunción López Varela
Intermedialidad y metamorfosis: de analogías, simetrías, bucles y Orbis Tertius.....61

Segunda parte: la pantalla puesta en escena

Emmanuelle Garnier
El dispositivo intermedial de *Metamorfosis*: una reescritura escénica de la novela de Kafka por La Fura dels Bau 89

Gabriela Cordone
La pantalla en la escena teatral. Nota sobre un dispositivo de (des)integración 109

Max Hidalgo Nácher
Dispositivos de enunciación y poéticas de lo tecnológico en Juan Mayorga e Isaac Rosa..... 123

Sonia Gómez
La pantalla como metáfora en la literatura actual española 155

Agnès Surbezy
Las webseries: intermedialidad y multipantallas..... 179

Tercera parte: nuevos usos de la imagen documental en el cine actual

Marta Álvarez
Viejas imágenes, nuevos dispositivos: más reciclajes de cine doméstico 201

Laurence Mullaly
La batalla por la memoria de Patricio Guzmán 225

Cuarta parte: intermedialidad y mercado

Daniel Escandell
La construcción transmedia y sus fronteras entre cómic y videojuego. La industria española frente a la estadounidense 253

Jafet Israel Lara
Los dispositivos hipertextuales en el videojuego español. El caso de *Castlevania Lord of Shadows* 281

Sarah Malfatti
Los latinos en EE.UU. como *interpretive community*: competencias y estrategias para la interpretación de la serialidad televisiva 307

Presentación de los contribuidores 333

LA BATALLA POR LA MEMORIA DE PATRICIO GUZMÁN

Laurence MULLALY
Université Bordeaux Montaigne

> No hay modo de desprenderse de los recuerdos, sólo los puedo reinventar, redefinir, releer. Pero ahí estarán, confirmando la ausencia por siempre.
>
> Albertina Carri (*Los rubios*)

Preámbulo[1]: La memoria de la historia en imágenes

(Re)constituir la memoria de la dictadura en Chile, que parte del pueblo consideró útil y necesaria para restaurar el orden, cuando otr@s sufrieron en carne sus consecuencias, es una tarea difícil de emprender, aún hoy día. Las imágenes extraviadas de la historia las componen las imágenes borradas, las que no pudieron filmarse por la censura y la represión de la dictadura chilena, así como las que no pudieron y hasta la fecha de hoy no se pueden ver, las que no se quieren ver, etc. La memoria obturada durante la dictadura de Pinochet se volvió imposible, o mejor dicho indeseable, en los años de la posdictadura, enmarcados por un lado en una política neoliberal y por otro en un consenso político que abogaba por el olvido o la amnesia. El estudio de la temporalidad subraya las etapas de recuperación «tímida» de la memoria, así como su instrumentalización ideológica, o sea de su institucionalización.

> Las políticas de la memoria de los gobiernos concertacionistas chilenos (1990-2009) se han circunscrito a «la medida de lo posible» (Presidente P. Aylwin, 1991) y a la denominada «democracia de los acuerdos» guiada por el principio de gobernabilidad. Consecuentemente, la verdad y la justicia han estado supeditadas a «lo posible», como también lo afirma el ex Presidente R. Lagos en el *Prólogo* del Informe Valech en relación a las medidas de reparación material y simbólica a las víctimas de las violaciones a los DDHH durante 1973-1990. En ambos

1. Agradecimientos a Sarah Calderin-Leseine por su entrañable amistad y su generosa relectura.

> informes oficiales es posible apreciar un discurso de reivindicación de las víctimas y en donde los perpetradores son relegados a la categoría de «villanos» pero sin nombre como sostiene Hiner (2009) y todavía sabemos muy poco acerca de los miles de civiles, policías y personal militar que participaron en la represión. La metáfora del *camino* de R. Lagos –a la que también han recurrido otros líderes políticos– implica una llegada, un destino, un término de ese caminar. Decretar el cierre de un proceso de sanación anula, al menos desde el discurso oficial y las políticas concretas, la posición de quienes no ven un término del problema de los DDHH, ni la obtención de verdadera justicia. (Oteiza y Pinuer, 2010: 81-99)

Al diluir y silenciar la responsabilidad de los victimarios, se mantiene viva la memoria del trauma y la necesidad de luchar para re-abrir la Mesa del Diálogo. El trabajo de los documentalistas chilenos de la posdictadura parte de esa misma voluntad de no dar vuelta la página y de no admitir una reconciliación facticia que sigue dividiendo la sociedad. Al contrario, pretende recuperar la memoria y reconstituir un patrimonio audiovisual para colmar el vacío histórico, para devolverles a l@s desaparecid@s una presencia que les fue negada, y para hacer memoria, según reza Paul Ricœur. En *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (2000), el fenomenólogo señalaba que recordar es acordarse de sí y que hacer memoria es hacer algo: es una labor que parte del qué y se encamina hacia el quién, pasando por el cómo (Ricœur, 2000: 4. Esa trayectoria implica un diálogo con los tiempos en donde el pasado puede (re)configurar el futuro (o *viceversa*) desde un «presente vivo», o sea una conciencia del tiempo experimentado. Este postulado de Ricœur viene ilustrado en un corpus cada vez más amplio de doumentales dirigidos por chilen@s ancian@s, jóvenes, del exilio o de acá, que decretan el «no cierre» y son conscientes tanto de la necesidad de recordar como de la deslegitimación de esa tarea en Chile.

La memoria de un pueblo no sólo abarca la visión de l@s historiadores, que buscan la precisión de los hechos, sino también la memoria personal, las miradas políticas, las narrativas artísticas y mediáticas de la memoria. Pierre Nora (1972) demostró cómo en Francia, a partir de los años 70, los historiadores perdieron el monopolio de la historia y los *mass media* contribuyeron a reconfigurar el

acontecimiento. En el caso chileno pasó algo distinto puesto que se operó durante la dictadura una selección muy discriminatoria de la realidad y se cubrió de un velo gran parte de la verdad histórica y de las experiencias individuales. La censura y la voluntad política de enterrar el acontecimiento histórico así como el trauma que acarreó la violencia del golpe de Estado y la consiguiente dictadura lograron desaparecer las imágenes y los cuerpos disidentes pero no lograron apagar la memoria. En caso de un conflicto cunde, por debajo de la memoria de los vencedores, la de l@s vencid@s: sobrevivientes, hij@s, militantes, testigos sin afiliación, etc. Hacer memoria según Ricœur implicaría entonces asumir un relato compartido entre todas las voces y los tiempos; sería también admitir la imposibilidad de un relato único y homogéneo y contribuir a hacer posible el encuentro, el diálogo, el debate –y porque no el perdón y la reconciliación– entre los distintos relatos.

La obra de Georges Didi-Huberman, también filósofo y además historiador de arte, propone una teorización de la imagen desde un constante diálogo entre las artes (audio)visuales, la poesía, la historia y la política, que resulta inspiradora. En un texto titulado «Cuando las imágenes tocan lo real», se interesa en el tipo de conocimiento al que puede dar lugar la imagen, señalando su carácter crucial, es decir «su carácter no específico y no cerrado, debido a su misma naturaleza de cruce, de "encrucijada de los caminos"»[2]. Retomando el aporte de Walter Benjamin y de Michel Foucault, apuesta por una arqueología de la cultura que incluyera el saber de la imágenes.

> Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre *imaginación* y *montaje*. […] El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de construcción de la historicidad. (Didi-Huberman, 2013)

2. En 2007, a invitación del MACBA, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, el filósofo dirigió un curso de apreciación del arte contemporáneo que reunió a varios participantes y dio lugar a una publicación en 2013: Georges Didi-Huberman, Clément Chéroux, Javier Arnaldo, *Cuando las imágenes tocan lo real.*

Las imágenes de Patricio Guzmán participan de ese intento de hacer una arqueología de una memoria fragmentada. Interrogan la memoria y la historia y, al hacer visible lo que se ocultó, desvelan las resistencias ideológicas y abren nuevos regímenes discursivos sobre la historia. Como documentalista Guzmán produce archivos conscientes desde los años 70, o sea que lleva 44 años dedicándose a una arriesgada y controvertida labor, como ya hemos comentado. Su obra se nutre de y recurre a otras artes y a veces a otros medias para constituirse y para cuestionar lo real. El cineasta busca reunir archivos, en el sentido que le da Foucault y que Huberman considera como lagunas y vestigios de naturaleza agujereada: «las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido» (Huberman, 2013). A su manera, Guzmán vincula tiempos y protagonistas, objetos y emociones que siguen *ardiendo* a pesar de todo.

Los procesos intermediales a los que recurre el cineasta participan del *montaje* al que se refería Huberman, es decir de unas «encrucijadas» que intentaré estudiar, subrayando algunos ejemplos de cómo los *cruces* se producen y de qué producen dentro y fuera del documental.

Los procesos de hibridación en el cine documental

Con motivo de los encuentros con colegas y críticos de cine cuando presentaba *La cruz del Sur* (1989-1992), Patricio Guzmán reinvidicó la contaminación de los géneros –aún prohibida o por lo menos desvalorada por los *puristas*– y la mezcla como una tendencia muy antigua y característica de América Latina, que se podía dar en el cine documental como en otras artes:

> Mezclar para asegurar lo nuevo. El contacto entre géneros diferentes asegura el descubrimiento de algo distinto. Permite alcanzar un enriquecimiento, una apertura, el hallazgo de otras posibilidades. Recursos y modos nuevos que permiten asegurar la continuidad del documental en el futuro. La multitud, la variedad, la diversidad, siempre conducen al campo de lo sorprendente. El afán de ir más allá, la apertura, igual

> como el pluralismo en un sistema político, garantizan el crecimiento y la invención de obras nuevas[3]. (Guzmán, 1995)

Este texto titulado «Manchas en el negativo» tiene una fuerte carga política si se considera el momento en que se redacta y la condición de exiliado de Guzmán pero además se puede entender como un retrato del propio cineasta. Expone en efecto su proceso creativo así como las múltiples formas de hibridación mediática que caracterizan una larga trayectoria emprendida más de veinte años antes. Esta declaración encuentra un eco en el pensamiento de una figura tutelar de los estudios sociales en América Latina, Néstor García Canclini.

En la introducción revisada a la decimosexta edición de su ensayo *Culturas híbridas, Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, éste da cuenta del fructífero diálogo iniciado desde la primera edición de 1989 a raíz de su concepción de la hibridación, que mucho tiene que ver con la propuesta de los jóvenes estudios de la intermedialidad. Para él, los procesos de hibridación son procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, [resultado de hibridaciones, es decir consideradas como formas no puras], que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas (García Canclini, 2003: III). Según aclara Leila Gómez en la entrada dedicada al término del *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos,* la hibridez es un fenómeno asociado a la modernidad,

> tal y como ésta se configura en la lógica del mercado productor de consumidores y rearticulador de identidades ciudadanas en la globalización y en las intersecciones entre la cultura de élite, la industria cultural y la cultura popular, así como el papel que el estado y los organismos privados juegan en los procesos generados por las reglas de producción simbólica de los bienes culturales (Szurmuk y McKee Irwin, 2009: 134-139).

3. Y agrega: «Durante décadas, una parte del cine documental estuvo preso en la cárcel del realismo, siguiendo recetas que producían películas que nos parecía ya haber visto antes. Nuestra cultura Latinoamericana (india, negra, mulata europea, mestiza, judía, árabe) ya no cabe en la exigencia de una sola realidad. Sólo el contacto y las diferencias aseguran el factor creativo. Según mi parecer, aprovechar esta riqueza conduce a la ampliación del significado de la palabra "documental" justamente ahora (en 1995) cien años después de que los hermanos Lumière llegaran a la estación.»

Para el cineasta y el pensador, los procesos de hibridación posibilitan una salida del binarismo, la pureza, la identidad y las jerarquías culturales. Ambos abogan por la impureza y la heterogeneidad, la modificación del entendimiento, de la producción y de la recepción de las formas culturales, que a su vez, potencian una modificación política. Esta definición de los procesos de hibridación acuñada por Canclini encuentra un eco en la noción de fluidez que, según Zigmund Bauman caracteriza la sociedad moderna (2002). Resulta útil a la hora de entender el dispositivo enunciativo propuesto por Guzmán, tanto más cuanto que éste se enmarca a su vez en el dispositivo tal y como lo calificó Foucault:

> Lo que trato de indicar con este nombre es, en primer lugar, un conjunto resueltamente heterogéneo que incluye discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no dicho, éstos son los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que se establece entre estos elementos (Foucault, 1985, citado por Dittus, 2012: 2).

Si consideramos el dispositivo enunciativo como «el conjunto de instrucciones que lleva inscripto todo texto acerca de cómo quiere ser interpretado» (Verón, 2005: 173), la intención del cineasta radica en la reivindicación de un discurso marginalizado y la reintegración de éste como componente del dispositivo. Como artista, militante y exiliado chileno, como portavoz de voces calladas o relegadas, Guzmán es consciente de que su experiencia única le otorga y a la vez le condena a adoptar una postura híbrida, por otra parte valorada por Edward W. Said:

> Considerar «el mundo entero como una tierra extranjera» posibilita una originalidad en la visión. La mayoría de la gente es consciente sobre todo de una cultura, un ambiente, un hogar; los exiliados son conscientes de por lo menos dos, y esta pluralidad de visión da lugar a una consciencia (*sic*) que –para utilizar una expresión de la música– es contrapuntística... Para un exiliado, los hábitos de vida, expresión o actividad en el nuevo ambiente ocurren inevitablemente en contraste con un recuerdo de cosas en otro ambiente. De este modo, tanto el nuevo ambiente como

> el anterior son vívidos, reales, y se dan juntos en un contrapunto. (Said, 1990, citado por García Canclini, 2001: XX-XXI)

El origen traumático del exilio genera esa consciencia contrapuntística y explica por un lado la obsesión por constituir los archivos en imágenes de la memoria, y por otro la fragmentación asumida como manera de recobrar una unidad perdida pero reactualizada por el montaje y la imaginación, tal y como lo expone Didi-Huberman.

El dispositivo enunciativo producto de las circunstancias: *La batalla de Chile*

En 1971, a los treinta años, y después de una estancia en España donde aprendió en la Escuela de Cine de Madrid el oficio de cineasta de ficción, Patricio Guzmán regresó a su país y comenzó a filmar la experiencia novedosa de un gobierno socialista democráticamente elegido en 1970. Sin conocimientos ni prácticas previas –no sabía nada de cine documental y tampoco le interesaba– pero con el apoyo de Chris Marker, cuyo ensayo poético fílmico híbrido *La jetée* (1962) le influyó mucho, dejó sus proyectos de ficción y con un camarógrafo (Antonio Ríos) y un jefe de producción que hacía de sonidista (Felipe Orrego), una cámara Arriflex y una grabadora, se lanzó a la calle a filmar en sonido directo la crónica diaria de la Unidad Popular:

> un gran noticiario, un gran mural sobre todo lo que estaba pasando en Chile diariamente. [...] la forma cinematográfica más eficaz para atrapar todo esto es *un noticiario hecho en profundidad*. Un noticiario tratado *como si fuera un gran argumento dramático*, en que los protagonistas se confundan con los actores, en que el plan dramático sea determinado por la lógica magistral de los mismos hechos de esta situación histórica que estamos viviendo. [...] Los hechos reales sobrepasan cualquier argumento artístico y la realidad ha adquirido una épica imposible de reconstruir. (Ruffinelli, 2008: 56-57)

Convencido de la necesidad de un relato que no podía preceder el rodaje y consciente de la imposibilidad de abarcarlo todo, Guzmán y su equipo se dejaron llevar por la urgencia de los acontecimientos, filmando en clave de reportaje televisivo, según algunas consignas del *ciné-vérité* y con una cámara al hombro, experimentando, entre

otros, el poder del plano-secuencia y del sonido directo, ambos recursos posibilitados por logros técnicos recientes. Las imágenes que pretendía registrar el Equipo Tercer Año combinaban varias modalidades audiovisuales con la intención de captar la atmósfera de un proceso político azaroso que de hecho fue interrumpido por el golpe de Estado del 11 de septiembre.

El rodaje de *La batalla de Chile* fue marcado también por el asesinato del camarógrafo Leonardo Henrickesen que filmó su propia muerte al estar grabando mientras un soldado le disparó un balazo en el pecho. Este acontecimiento trágico constituye un caso de irrupción del espacio profílmico en el espacio fílmico, puesto que un elemento situado delante de la cámara y que pertenece al mundo real, al ser grabado, se incorporará al espacio fílmico, creado en el momento de montar los diferentes componentes filmados. Esta interacción, por otra parte habitual en el cine documental, cobró en aquel momento una dimensión humana y, a la hora de montar la película, un papel decisivo.

Las circunstancias históricas modificaron pues la dinámica y el propio dispositivo fílmico. Luego de haber sido detenido durante dos semanas en el Estadio Nacional y de haber sobrevivido, –al contrario de muchas personas que fueron torturadas y asesinadas allí–, Guzmán logró salir del país y, gracias a la ayuda de su esposa y de amigos, consiguió hacer salir clandestinamente las latas de *La batalla de Chile*. Acogido, como muchos exiliados chilenos, por la revolución cubana y con el apoyo decisivo de Julio García Espinosa, figura tutelar del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), comprometido en la descolonización de las pantallas latinoamericanas y el fomento de un cine «imperfecto», capaz de devolverle a cada pueblo su propia identidad, Guzmán retomó el trabajo con unos colegas chilenos también refugiados en la isla.

La estructura y el montaje del material grabado durante el rodaje de *La Batalla de Chile* son entonces posteriores al golpe de Estado y la represión muy violenta que incidieron en el proceso creativo. El documental en su versión definitiva es un tríptico condicionado por

la mirada retrospectiva de un grupo muy reducido de sobrevivientes[4] que pretendían escribir un relato de los Mil días de la Unidad Popular, una experiencia individual y colectiva que acababa de ser borrada del mapa político por la represión.

Jorge Ruffinelli, que dedicó una monografía al cineasta y a su incansable «búsqueda de las imágenes verdaderas», recalca la función de ese montaje a posteriori y del papel de la voz *en off* en el dispositivo en tríptico de *La batalla de Chile*. En efecto, se ven y oyen a las fuerzas de todos los sectores solicitados durante el rodaje, pero también se agregaron comentarios analíticos, definiciones, aclaraciones que van a cargo, a veces de interlocutores de ambos bandos políticos, pero sobre todo de la voz *en off*. Esas voces contextualizan y permiten entender los enfrentamientos ideológicos entre los detentadores «históricos» del poder –socio-económico, político y cultural– y los que inventaron colectivamente formas de resistencia para salvar el proceso entablado por el gobierno socialista de Allende con el fin de devolverle al pueblo el poder. Son esas voces del pueblo las que privilegió, desde su filiación marxista, Patricio Guzmán. Ruffinelli señala la función del narrador, que él considera insustituible, fue criticada por Robert Drew como «dispositivo inapropiado para el documental», pero reconoce: «es probable que sea una sobreescritura en el "cine directo", cuando cineasta y espectador comparten los códigos de una misma realidad» (Ruffinelli, 2008: 117). Lo cierto es que la voz *en off* cumple una función a la vez expositiva y narrativa cimenta el caos audiovisual en tres partes coherentes: «La insurrección de la burguesía» (100 minutos), «El golpe de estado» (90 minutos) y «El poder popular» (88 minutos). Coincido con Ignacio Rodríguez cuando señala:

> Lo característico de esta presentación es el enfoque sociológico, donde no importan los actores individuales sino los sujetos colectivos. El

4. El que fue el director de fotografía y cámara, Jorge Müller Silva, fue secuestrado y desaparecido por la policía militar de Pinochet en noviembre de 1974, y fue Pedro Chaskel, cineasta chileno refugiado en Cuba, quien montó, junto con Guzmán, *La Batalla de Chile*.

> film muestra la lucha entre burguesía y proletariado, los momios y el pueblo, ricos y pobres. Es una representación cinematográfica de la lucha de clases en un momento histórico. Para describir a cada uno de los sectores en pugna, el film retrata sus perfiles a partir de tres recursos: la descripción de sus conductas por parte del narrador, el reportaje-encuesta a sujetos individuales anónimos y un tratamiento de la imagen a partir de planos detalle y panorámicas que se alejan de las cabezas parlantes, recorren sus cuerpos y los contextos en que se encuentran. (Rodríguez, 2010: 8)

La modalidad expositiva del documental responde a la necesaria tarea de facilitar el acceso a un mundo pasado y a la reconstrucción de una historia común. Nos adentra en una realidad brutal que intenta a la vez explicar, proteger del olvido y difundir los recuerdos del momento histórico compartido más allá de las fronteras chilenas y del tiempo presente. Este documento, que hubiera podido ser un archivo de una etapa dentro de un proceso político más duradero, se convirtió pues en una huella y herramienta para el futuro, cobrando una dimensión política que su recepción internacional contribuirá a reforzar. Al valerse de algunos recursos tradicionalmente atribuidos a la ficción, y en particular esa voz narrativa, Guzmán asume, desde el exilio, su compromiso con la realidad y se propone evitar el relato de la derrota, según reza la última réplica del documental: «Nos vemos compañero».

Terminada de montar en 1979, desde el exilio en La Habana, *La Batalla de Chile* se estrenó en el Festival de Cannes en 1980 y recorrió medio mundo, compartiendo esa aventura política entonces única en América Latina con un vasto público, que no el chileno, al cual le fue prohibido acercarse a este material durante varias décadas. Nominada como una de las diez mejores películas políticas del mundo por la revista neoyorquina *Cineaste*, el documental, premiado en Francia, Bélgica, Alemania, Cuba y España, y distribuido en 35 países en las décadas de los 70 y 80, sigue, sigue sin mostrarse en televisión pública chilena y sin distribuirse oficialmente en DVD. Este dato indica que no fue incorporado al dispositivo memorial este archivo en imágenes y que su exclusión del conjunto de discursos

autorizados establece una red particular con el conjunto de lo que sí se puede decir, exhibir, proponer, etc.

Chile, La memoria obstinada: «El lugar donde la ceniza no se ha enfriado»[5]

Habrá que esperar casi veinte años para que se diera el reencuentro prometido y tan anhelado entre el cineasta y sus coetáne@s. Durante la transición política, iniciada con la elección de Patricio Aylwin en 1990, y los años de concertación, que corren hasta 2010, el general Pinochet permaneció como comandante en jefe del Ejército hasta 1998, pasando a ocupar a continuación un escaño de senador vitalicio. Acusado de violaciones de derechos humanos en Chile, fue arrestado en Londres pero no fue extraditado y pudo volver a Chile donde falleció el 10 de diciembre de 2006 sin haber sido condenado. Sin duda, esa específica configuración política tuvo incidencias en las modalidades consensuales que caracterizaron las políticas de la memoria de los gobiernos concertacionistas chilenos evocadas en la introducción y, por ende, en el horizonte de expectativas.

Chile, La memoria obstinada (1997), un documental de una hora realizado con un equipo muy reducido, señala el retorno del cineasta a Santiago, donde quiso volver a recorrer los lugares históricos y a encontrarse con l@s protagonistas de *La Batalla de Chile*. Es también una reacción de un chileno exiliado que no logra admitir la (des) memoria institucionalizada por el poder:

> Es mejor quedarse callado y olvidar. Es lo único que debemos hacer. Tenemos que olvidar. Y esto no va a ocurrir abriendo casos, mandando gente a la cárcel. OL-VI-DAR: esta es la palabra, los dos lados tienen que olvidar y seguir trabajando.

Esas palabras de Augusto Pinochet, dos días después de cumplirse el vigésimo segundo aniversario del golpe militar, el 13 de septiembre de 1995, no son una excepción y demuestran cómo se había naturalizado la amnesia hasta finales de la década de los noventa. En el discurso con motivo del traspaso de la comandancia en jefe

5. Tomo prestada la cita del texto de Didi-Huberman (2013: 8).

del Ejército, el 10 de Marzo de 1998, el General Pinochet volvió a condenar el pasado y a convocar el presente, sostenido por una lógica neoliberal legitimadora: «No es mi ánimo mirar atrás, porque ello es anclarse en el pasado y no avanzar de acuerdo con el mundo.»

La estrategia y obsesión de Patricio Guzmán se plasman en hacer hincapié en la realidad obturada, negada o reprimida y que terminó congelando tanto la reflexión como las emociones. Tiene en cineasta una doble intención. Por una parte, quiere releer el pasado desde el presente, mediante el reencuentro con l@s protagonistas de ayer, y por otra parte, quiere entregarles a l@s jóvenes chilenos, futur@s ciudadan@s de un país donde se censuró la evocación del pasado, su historia. De ahí que se considere *Chile, La memoria obstinada* como la cuarta parte de *La Batalla de Chile*. La reflexión sobre el dispositivo adoptado para llevar a cabo esta experiencia fue estudiada por el cineasta Carlos Flores del Pino en un ensayo donde elabora su propia definición:

> Llamaremos dispositivo (dispositivo: mecanismo dispuesto para accionar algo) a la estrategia narrativa que sostiene los desplazamientos del narrador. Entenderemos por desplazamientos del narrador, los modos como éste desarrolla su voluntad de saber o despliega su estado de ánimo, la manera de disponer el material que observa y registra, la fe que le tiene, el punto de vista desde donde instala su observación, los grados de certidumbre de sus convicciones [6].

Considera *La memoria obstinada* como un dispositivo cuyos partícipes construyen con el cineasta y por ende con l@s receptores, un montaje dinámico. Es un discurso intermedial moderno en el sentido en que genera por las asociaciones que surgen del diálogo entre pasado y presente, nuevas asociaciones y efectos de sentido. La *mise en abyme* –Guzmán filma a la gente viendo lo que filmó hace veinte años– funciona como las cajas chinas o el rizoma conceptualizado por Deleuze y Guatarri. Es una técnica que facilita el surgimiento de realidades alternativas a partir de una historia inicial cerrada e

6. Carlos Flores del Pino, cineasta, productor y académico es el actual director del Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCS) fundado en 1997 por el documentalista Patricio Guzmán. No logré ubicar el ensayo mencionado por Ruffinelli que no indica referencia alguna (2008: 201).

invisible. Al contrario de una demostración o exposición probatoria, el discurso nace del recuerdo de una vivencia que se reconstruye y se ramifica. Se regresa hasta el origen iterativamente, igual que la secuencia inaugural, que sella el acontecimiento fundacional del trauma revisitado, pero la libertad y la sorpresa que acoge y busca el cineasta permiten abrir brechas y hacer memoria. De esa manera, se vuelve a hacer legible un archivo no clasificado por la memoria y a su vez, se sigue ramificando una memoria sin que se dé por terminada su interpretación. Tomo prestada la afirmación de Milena Grass Kleiner a propósito de dos documentales argentinos sobre la memoria de la dictadura:

> la memoria es en acto. La memoria y el recuerdo funcionan en relación con el presente, como gatillo de su evocación y fuente de su sentido. Pero en el presente entendido como un transcurrir. Como el cine. Y ese desarrollo en el tiempo se produce mediante una concatenación de materiales diversos. […] Esta forma de operar, además, estaría en sintonía con lo que se ha llamado documental performativo, en términos de su particular relación con la temporalidad, de su tensión presentación-representación, y de su énfasis puesto en la autorreflexividad y en la cuestión ético-estética, lo que nos devuelve al problema de los límites de la representación. (Grass Kleiner, 2009)

El dispositivo fílmico ideado por Guzmán consiste en confrontar varios grupos de sobrevivientes a las huellas del pasado y filmar sus reacciones para así producir un texto nuevo, parcial y abierto. La dimensión autobiográfica de *La memoria obstinada*, que se afirmará en su siguiente documental, *Nostalgia de la luz* (2010), hace hincapié en el recurso a su propia voz, que no pretende ser la de un guía omnisciente sino la de un intermediario. Como facilitador de memoria, interviene en todas las etapas del proceso artístico, desde la decisión inicial de poner en presencia determinadas personas en relación con determinados objetos, modificados, transferidos, exhumados con el fin de producir nuevas interacciones y nuevas dinámicas. La reescritura intermedial les devuelve al cineasta y a sus protagonistas la posibilidad –más allá del discurso de cada un@ sobre la memoria, cuyo origen y verdad nunca vienen cuestionados por Guzmán– de legitimar lo vivido.

Ese pasado que no pasa, se lo entrega luego a posibles receptores y al final, esa re-presentación de experiencias únicas, vinculadas entre sí por la voluntad inquebrantable del cineasta de celebrar la memoria activa, hace memoria desde el presente. Este reencuentro consigo mismo y con familiares, amig@s, colegas y militantes, transforma la evocación autobiográfica en una búsqueda colectiva que impacta tanto el dispositivo del rodaje como el montaje y la recepción. Las entrevistas se aparentan más bien a una conversación íntima que asume la emoción, una emoción que supera aquí cualquier otra dimensión, sin que deje de otorgarse a la reflexión un lugar determinante. Se reconfigura así un material que llena un vacío mientras se re-construye un discurso a partir del reciclaje de unas secuencias sacadas de *La Batalla de Chile*.

La secuencia inicial se compone de imágenes en blanco y negro, parecidas a las que introducían *La Batalla de chile*: planos de los aviones que dejaron caer sus bombas en la casa del gobierno de Allende forman parte de los archivos de un acontecimiento histórico filmado por periodistas y documentalistas chilenos y extranjeros, entre los cuales el camarógrafo Henricksen, asesinado mientras registraba la realidad de la represión. Reanuda esta cita el trauma histórico que selló el destino de l@s chilen@s, pero enseguida pasamos al color y cambiamos de registro con el testimonio de Juan Osses que aquel día –el 11 de septiembre de 1973– tenía previsto… casarse. Volvemos pues a entrar en la historia a través de la experiencia personal de uno de los poquísimos sobrevivientes que defendieron el Palacio Presidencial hasta el final. A continuación, él y Guzmán recorren La Moneda con recelo y hablando casi en voz baja, como para no llamar la atención de los funcionarios armados que vigilan la entrada. Ese recelo funciona como un recordatorio del miedo interiorizado por muchas víctimas de la represión.

Entre l@s ahora ancian@s a quienes se les ofrece la posibilidad, después de tantos años de silencio, de que testimonien y de que recuerden, cabe subrayar la figura carismática de Ernesto Malbrán, *alter ego* y amigo del cineasta, presentado como asesor sindical en *La Batalla de Chile*, que cerraba con un «Nos vamos caminando,

compañero… Nos vemos, compañero.» Malbrán sigue ocupando un lugar intermedio, entre pasado, presente y futuro. Mediador privilegiado por el montaje de Guzmán, que lo coloca en momentos clave, sigue fiel a los valores, las ideas y los discursos de los años 70. También cabe señalar la presencia de artistas como José Balmes, que se apropió del foto-reportaje que congeló la secuencia narrada por Juan Osses, cuando lo sacaron hacia la calle, el 11 de septiembre de 1973, y lo convirtió en tema pictórico durante años. Llaman la atención las reuniones con los escoltas de Allende –que dan lugar a una escena de reconstitución cuyo impacto trasciende la dimensión histórica y opera más bien como un revelador emocional de la fe y lealtad de esa personas humildes y olvidadas por la Historia.

Con el objetivo de re-conocer el pasado desde el presente, el cineasta buscar anclar su reflexión más allá de los acontecimientos históricos y adopta un montaje que favorece la revelación de la verdad de l@s presentes: las personas y sus experiencias vitales son la historia. El documental se inscribe en este sentido en la microhistoria, esa rama reciente que apareció en las ciencias sociales y analiza, sin jerarquizarlas, fuentes antes inadvertidas. Lo cotidiano y lo individual, la historia local, o sea la reconstrucción de las historias personales, cobran tanta importancia como la voluntad de determinar los hechos históricos, considerados como la macrohistoria por Carlo Ginzburg. Al adoptar este singular punto de vista, Guzmán contribuye a renovar la historia, a darle una dimensión más profunda que valore el fundamento vital del proceso colectivo durante la Unidad Popular. Le agrega la visión de l@s que se quedaron mud@s durante los años de la dictadura y cuya palabra, hasta la actualidad, no agotaron, por no darle el lugar que se merecía, los medios audiovisuales de su país.

Los testimonios de Helena, la lavandera de Allende, del tío Ignacio, pariente del propio cineasta, o de Hortensia Bussi, viuda de Allende, cuya casa fue saqueada tras el golpe de estado, brotan de la confrontación con los restos de la historia que les vuelve a presentar Guzmán: fotos, objetos personales, portadas de diarios, archivos fílmicos, entre ellos secuencias de *La Batalla de Chile*. Proyectadas en la pequeña pantalla, esa tele que se niega a representar la historia

de l@s vencid@s, esas huellas audiovisuales sirven ahora a restablecer la ruptura histórica, a re-conocerse, y a identificar a l@s sobrevivientes. El documental admite también el silencio y la suspensión del sentido: la incapacidad de re-conocerse o de contar de un@s partícipes re-significa la impronta del silencio impuesto y valora la forma reflexiva que re-presenta de otra manera el pasado desde la experiencia subjetiva del presente.

La repetición como estrategia recordatoria produce diferentes efectos pero en una línea general que no deja de apuntar a los responsables del golpe. Prueba de ello, la secuencia de la muerte de Leonardo Henricksen, cuya cámara registró a su asesino al final de *La Batalla de Chile*: ésta re-aparece en *La memoria obstinada* en cámara lenta y con efecto de *zoom* y ampliación, permitiendo la identificación del soldado. Esta reactualización produce una circulación capaz de redefinir una posición frente al hecho histórico. Me parece que se podría asimilar ese gesto –efecto de montaje– a los escraches y los cacerolazos que responden a cada veto del Poder Ejecutivo, y que hoy día se aprovechan de las redes sociales para oponerse a la incapacidad de hacer justicia del propio estado.

Nuevos receptores y giro subjetivo

Ideado desde el exilio, *Chile, La memoria obstinada* crea un espacio de encuentro con la generación que nació poco antes del golpe militar o unos años después y se crió durante la dictadura, ignorando casi todo de lo que la precedió. No fue tarea fácil. En efecto, se modificó la intención inicial al enfrentarse el documentalista a un obstáculo institucional: de los 40 colegios de Santiago a los que propuso ver *La Batalla de Chile* y filmar las reacciones del alumnado, 4 aceptaron. El rechazo del dispositivo propuesto por Guzmán arroja luz sobre la capacidad de las imágenes de re-actualizar el trauma y dan prueba del rechazo posible –en este caso mediatizado por las autoridades escolares– de una generación adoctrinada por la historia oficial, que justificó el terror de estado como único remedio para restaurar el orden.

La génesis del proceso da cuenta de la consciencia, por parte del cineasta, de varios filtros y obstáculos en la actualidad, entre ellos el desfase entre la tonalidad del discurso característico de *La Batalla de Chile* y la ideología dominante en el momento de su postergada recepción en la segunda mitad de los 90. Guzmán intervino en el material original y en particular en la voz añadida –cuya función comentamos en la primera parte– en el momento de transferir digitalmente el documental

> en una operación de limpieza de imagen y banda de sonido como sólo la tecnología actualizada le permitía hacer. A esa misma operación le sumó otra: revisar el texto del narrador para depurarlo de un léxico que tenía sentido en 1973, pero, probablemente, no el mismo veinte años después, y que por seguro constituía un obstáculo de comunicación con los espectadores más jóvenes. (Ruffinelli, 2008: 118)

La transferencia (el tránsfer) de la película original a otro tipo de soporte técnico le garantizó cierta perennidad pero la intervención sobre el lenguaje suscitó alguna discrepancia entre los miembros del equipo inicial. Entre los ejemplos señalados por Ruffinelli, la desaparición –salvo en el título de la primera parte– de los términos «burguesía» y «derecha» y algunas sustituciones como «imperialismo» que pasó a denominarse «la Casa Blanca». Sería interesante cotejar de manera sistemática ambas versiones así como investigar lo que motivó esas operaciones de reescritura que seguramente no pueden explicarse sólo por ponerlo a tono con la joven generación, ni por el mero hecho de que haya sido la Fundación MacArthur la que ayudó la digitalización de *La Batalla de Chile*.

En las tres secuencias donde un público de jóvenes, alumn@s o estudiantes, reacciona delante de la cámara de Guzmán al descubrir su primer documental, se puede apreciar el entorno en el que estudian, y divisar ciertos elementos reveladores del contexto ideológico en el que viven. Como ya hemos dicho, el dispositivo fílmico se funda en re-activar una memoria olvidada de la que se hace cargo a su manera aquí y ahora la nueva generación. Es una memoria vicaria en el sentido en que dan cuenta esos jóvenes de lo que percibieron de los discursos o silencios de su familia, de los medias, de la escuela y

la universidad, y de cómo se planteó el periodo anterior al golpe de estado en el imaginario colectivo.

El marco artificial de las secuencias, preparadas y anticipadas, no impide el carácter espontáneo de las reacciones. Se recrea así un espacio público en el que pueden interactuar los partícipes, expresar emociones, argumentos, opiniones y perspectivas, muy contrastadas, como era de suponer. La ingenuidad y la convicción –que a veces parece heredada– de unas se yuxtaponen a las dudas y las preguntas de otros, y al tajante hermetismo de otr@s. En la segunda secuencia dedicada a ese encuentro mediatizado entre generaciones e historias, ese proceso de transformación de un material por otro, que cobra vida y sentido de modo performativo, las adolescentes de secundaria se callan cuando su profesora inicia en voz baja una confesión:

> Me equivoqué. Me equivoqué… En este minuto pienso otra cosa. Reconocer que uno se ha equivocado es duro, sobre todo con el costo que eso significó. Yo te puedo decir que en el momento mismo del golpe, en la mañana en que se desarrolló esto, yo estuve alegre, pero porque no tuve en ese momento la conciencia de lo que eso iba a significar posteriormente. Dos días después ya mi punto de vista era absolutamente distinto. Y con el tiempo, obviamente, ha sido mucho más.

Desde la distancia, es decir desde la experiencia y la reflexión, cobra un valor retrospectivo particular esa toma de palabra: los remordimientos expresados *soto voce* por una joven maestra ilustran y demuestran la validez del dispositivo dialéctico e híbrido propuesto por Guzmán. No se pretende aquí resolver o sintetizar el tema del compromiso y de la violencia sino revelar y ampliar la percepción de la realidad en un vaivén constante. El entramado intermedial sirve para confeccionar un tejido que permita a sus contribuidores, productores o receptores de la memoria, así como a sus espectadores, recuperar o adquirir una mayor capacidad subjetiva y la consciencia de su ciudadanía.

Como lo expone Ricœur en un texto titulado «La escritura de la historia y la representación del pasado:

> Queda así abierta la pregunta de la competencia entre memoria e historia en la representación del pasado. A la memoria le queda la ventaja del

> reconocimiento del pasado como habiendo sido, aunque ya no lo es; a la historia le corresponde el poder de ampliar la mirada en el espacio y el tiempo, la fuerza de la crítica en el orden del testimonio, explicación y comprensión, el dominio retórico del texto y, más que nada, *el ejercicio de la equidad* respecto de las reivindicaciones de los distintos bandos de memorias heridas y a veces ciegas a la desgracia de los demás. Entre el voto de fidelidad de la memoria y el pacto de verdad en historia, el orden de prioridad es imposible de decidir. El único habilitado para ello es el lector, y *en el lector, el ciudadano.* (Ricœur, 2000: 731-747)

Esta pregunta abierta interpela a l@s receptores, ciudadan@s de ayer, hoy y mañana, y l@s anima a ejercer su responsabilidad y libertad. A su manera, Guzmán pugna por la recapacitación de la consciencia individual y colectiva en Chile. La memoria, al servicio de la historia, implica el advenimiento de la subjetividad; no puede ser tranquila, pero su ejercicio es imprescindible a la hora de representar el pasado. De ese reencuentro entre lo nuevo y lo antiguo, aquí encarnados por los tres grupos de jóvenes enfrentados con una verdad inédita, pero también de la capacidad autorreflexiva de otros protagonistas como la maestra, surgen nuevas reconfiguraciones. No se trata de solucionar las tensiones y las contradicciones sino de perturbar las posiciones de poder y de autoridad sobre la verdad, de preguntar, de no dejar en paz la historia y de emanciparse de los regímenes de verdad totalizadores. Más allá de la denuncia y del testimonio proveedores de una verdad deslegitimada por el discurso oficial y/o modelada según criterios, categorías y paradigmas en los que no siempre caben o encajan la experiencia y reflexión personal, irreductible, se moviliza y legitima en *La memoria obstinada* la subjetividad.

El giro subjetivo que se dio en el cine documental moderno no deja de suscitar reacciones, polémicas y reflexiones –entre ellas, el ensayo de Beatriz Sarlo, *El giro subjetivo. Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión* (2005)–, ni de atraer al público cada vez más aficionado a un género que se reiventa. ¿Será porque brinda, tanto a sus emisores como a sus receptores, la posibilidad de relatar y de descubrir un retrato singular donde reconocerse, y al mismo tiempo del que distanciarse? En el caso del cine chileno, se podría emitir la hipotésis siguiente: por fin, y en algunos casos, por primera vez, se re-conocen los «yo», se admiten y hacen visibles

sus versiones de los hechos que protagonizaron o de los que fueron testigos. La constelación de relatos que se fundan en una forma reflexiva brinda a cualquier emisor.a –más allá del contexto de recepción– un viaje hacia el pasado que se convierte en una exploración desde el presente. Las transferencias operadas permiten deconstruir ciertos discursos y re-semantizar los escenarios de la memoria. La intermedialidad responde, antes que cualquier preocupación estética, a una búsqueda existencial: *La memoria obstinada* propicia nuevos diálogos y contrapuntos entre las artes, los campos disciplinarios, las expresiones mediáticas para facilitar el diálogo y preparar el futuro y, tal vez, «el perdón difícil», tal y como lo piensa Ricœur en el epílogo de *La memoria, la historia y el olvido*. El hacer presente, es decir el re-presentar, una cosa ausente marcada por el sello del pasado, lleva a otro enigma: «l'énigme d'une faute qui paralyserait la puissance d'agir de "cet homme capable" que nous sommes; et c'est, en réplique, celle de l'éventuelle levée de cette incapacité existentielle, que désigne le terme de pardon» (Ricœur, 2000: 593). Pero no se puede vislumbrar un horizonte de la reconciliación, del perdón y del olvido –tal y como lo entiende Ricœur, eso es un olvido *de reserva*– sin que se les imputen a los agentes de la historia los actos que realizaron.

La imputabilidad es la condición misma de una reconciliación pero las condiciones de su posibilidad no son universales ni se pueden prescribir colectivamente. La obra de Guzmán se enmarca en la historia chilena de un «olvido de *borramiento*», un olvido mandado, objeto de una prescripción política y ese marco explica su preocupación por recordar. Parafraseando a Ricœur, se podría decir que la memoria preocupa al cineasta exiliado y que a su vez éste se encuentra a su lado, como atado a su inquietud, a su inquietante memoria.

Balance provisional

La creación y la imaginación son las herramientas del deseo de Patricio Guzmán de superar el dolor y la ausencia: contar en imágenes para aliviar su memoria y tal vez, en algún momento propio a cada persona, poder olvidar y abrazar el futuro. Para ello necesita recorrer el pasado, reconfigurar nuestra percepción de la temporalidad

histórica, alterarla y enriquecerla: al replantearse las antiguas «parejas organizadoras» (Canclini) se generan nuevos espacios de percepción, de conocimiento y de reflexión. Los procesos de hibridación y los dispositivos enunciativos construidos por Guzmán en sus documentales se erigen en nueva poética, un compromiso pro-ético que combina varias modalidades de representación: interactiva, reflexiva, poética y performativa –si retomamos la tipología acuñada por Bill Nichols–, restándoles de paso a las modalidades expositiva y de observación la autoridad de las que se beneficiaron tradicionalmente.

En *Nostalgia de la luz* (2010) y en *El botón de nácar* (2015), su último documental que acaba de ser premiado en el Festival de Berlín, Patricio Guzmán sigue obsesionado por las formas de la memoria y del olvido, y sigue experimentando con recursos polimórficos ese cara a cara. Después de haber explorado la tierra y el cielo en *Nostalgia de la luz,* inició un nueva aventura sobre la memoria del agua. ¿Qué representa el agua en la historia de Chile ? Esa pregunta es el disparador de una exploración poética que hinca raíces en la historia olvidada de los pueblos originarios del sur de Chile.

Los documentales de Guzmán conforman una constelación donde la intermedialidad aparece como un soporte, una estrategia y una fuente de conversaciones de las que emergen imágenes inclusivas, cargadas de experiencias y saberes situados dinámicos. Las posibilidades que confiere el entorno numérico contemporáneo otorgan a esos documentales una nueva legitimidad y plantean una reconversión del patrimonio audiovisual así como su capacidad de colmar el vacío y resignificar la memoria.

Bibliografía

Baeza Duffy, Baeza, Patricia. «La reconstrucción de la memoria en *La Hija del General*». *Revista Austral de Ciencias Sociales.* Universidad Austral de Chile, n° 21, 2011, p. 41-68. Disponible en <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-17952011000200003&lng=es&nrm=iso> [última consulta el 17/05/2015].

Bauman, Zygmunt. *La modernidad líquida*. Fondos de Cultura Económica de España, 2002.

Cavallo, Ascanio, Douzet, Pablo y Rodríguez, Cecilia. *Huérfanos y perdidos, relectura del cine chileno de la transición 1990- 1999*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2007.

Dittus, Rubén. «Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político». *Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas,* 11, 2012. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/380/38024616004.pdf> [última consulta el 20/5/2015].

Foucault, Michel. *Saber y poder*, Madrid: Edición de La Piqueta, 1985.

García Canclini, Néstor,*Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 2003, [1989].

Didi-Huberman, Georges, Chéroux, Clément y Arnaldo, Javier. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013. Disponible en: <http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf> [última consulta el 2/5/2015].

Grass Kleiner, Milena. «*Imagen Latente* y *Los Rubios*: Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano». Tesis de Magister. Santiago de Chile: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2009. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2009/grass_m/html/index-frames.html> [última consulta el 17/05/2015].

Guzmán, Patricio. «Manchas en el negativo. Sobre la utilización de la ficción en el cine documental». 1995. Disponible en: <http://www.patricioguzman.com/index.php?page=articulos&aid=4>, [última consulta el 7/5/2015].

Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós, 1997.

Nora, Pierre. «L'événement monstre». *Communications*, 18, 1972, p. 162-172. Disponible en: <http:/www.persee.fr//web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1272>, [última consulta el 2/5/2015].

Oteiza, Teresa y Pinuer, Claudio. «La temporalidad, recurso estratégico en documentos oficiales de derechos humanos en Chile». *Estudios filológicos.* Valdivia*:* nov. 2010, n°46, p. 81-99. Disponible en: <http://mingaonline.uach.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S007117132010000200005&lng=es&nrm=iso>, [última consulta el 17/05/2015].

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli.* Paris: Seuil, 2000.

——. «Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado». *Annales. Histoire, Sciences Sociales.* Núm. 55-4, Paris: julio-agosto 2000, p. 731-747. Disponible en: <http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Historia+y+memoria.+La+escritura+de+la+historia+y+la+representaci%F3n+del+pasado#acapite> [última consulta el 17/05/2015].

Richard, Nelly. «Con el motivo del 11 de septiembre de 1973: notas sobre La memoria obstinada (1996) de Patricio Guzmán». En Richard, Nelly (Ed.). *Debates críticos en América Latina, Revista de Crítica Cultural* (1990-2008). Tomo 2. Santiago de Chile: Editorial ARCIS-Editorial Cuarto Propio, 2008, p. 175-181.

Rodríguez, Ignacio. «Giro subjetivo en el documental latinoamericano: el caso de Patricio Guzmán». *Revista Imagofagia*. Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), Nº 2, 2010. Disponible en: <www.asaeca.org/imagofagia> [última consulta el 12/05/2015].

Ruffinelli, Jorge, *El cine de Patricio Guzmán. En busca de las imágenes verdaderas*. Santiago de Chile: Uqbar Editores, 2008.

Said, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.

——. «Reflections on exile». En Ferguson, Russell, Gever Martha y Minh-ha, Trinh (Ed.). *Out There: Marginalisation and Contemporary Culture*.New Museum of Contemporary Art and M.I.T. Press, 1990, p. 357-66.

Sarlo, Beatriz. *El giro subjetivo. Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión.* Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones, 2005.

Szurmuk, Mónica y Mc Kee Irwin, Robert (Coord.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores / Instituto Mora, 2009.

Verón, Eliseo. *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 2005.

Villaroel, Mónica (Coord.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos.* Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile, LOM Ediciones, 2013.

Filmografía

Guzmán, Patricio, *La Batalla de Chile* (1979), *El caso Pinochet* (2001), *Patricio Guzmán, une histoire chilienne.* Paris: Éditions Montparnasse, [3 DVD 5 films].

——. *Chile. La memoria obstinada* (1997), *Salvador Allende* (2004), Paris: Éditions Montparnasse § JBA, [1 DVD 2 films].

——. *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015), Paris: Pyramide Vidéo.

NUEVOS DISPOSITIVOS ENUNCIATIVOS EN LA ERA INTERMEDIAL

AMÉLIE FLORENCHIE
DOMINIQUE BRETON (Eds)

Los nuevos dispositivos enunciativos en las creaciones intermediales contemporáneas evidencian el principio de interacción entre los actantes, emisores y receptores, y tienden a suscitar la inmersión del "lectoespectador" dentro del universo ficcional. Dan así la impresión de que el mensaje se concibe casi exclusivamente en función del dispositivo que lo pone en escena. Pero ¿no son una configuración dinámica estratégicamente elaborada que nos obliga a intentar captar su singularidad significativa?

Tal es la propuesta de este volumen, fruto de una intensa colaboración entre investigadoras de tres universidades de Francia y Suiza (Universidad Jean Jaurès de Toulouse, Universidad de Lausanne y Universidad Bordeaux Montaigne) y que reúne doce contribuciones inéditas sobre el impacto de lo digital en los dispositivos enunciativos de las producciones artísticas y culturales actuales bajo el enfoque teórico de la intermedialidad. Aquí se trata de literatura digital, ciberteatro, webseries, videojuegos, *fandoms*, etc. y se manipulan herramientas analíticas tales como la pantpágina, la analogía, el reciclaje, la hibridación, la remediación o el *transmedia storytelling*, capaces de identificar las diferentes formas de interacciones que éstas generan y de determinar su finalidad. Aquí se da cuenta de lo que ocurre hoy en día en torno al desarrollo de las TICs en el mundo del arte y de la cultura en lengua española.



9 782367 830612
ISBN : 978-2-36783-061-2
ISSN : 2265-0776
29,90 €

www.editionsorbistertius.fr

12. « El cine militante de Carmen Castillo : “poner el cuerpo” contra el olvido desde la subjetividad », Economie del corpo femminile dal XVI al XXI secolo in America Latina, Europa e Giappone, Rivista Criando (La rivista del Centro di Ricerca Interuniversitario sulle Americhe Romanze) [online], n°3, 2018, p. 163-173. DOI: https://doi.org/10.13130/2611-6537/11039

Cette contribution s’inscrit dans la Partie 3 : Transmission mémorielle et (ré)écritures de l’histoire / II. Disputes au sujet de l’album de famille chilien / A. Quand la génération des survivant·es refuse de tourner la page / 2. Carmen Castillo : l’intime politique

EL CINE MILITANTE DE CARMEN CASTILLO: PONER EL CUERPO CONTRA EL OLVIDO DESDE LA SUBJETIVIDAD

LAURENCE MULLALY
UNIVERSITE DE BORDEAUX-MONTAIGNE

En lugar de una contextualización histórica de la obra de la cineasta chilena-francesa Carmen Castillo, quisiera traer a colación dos fragmentos sacados de la realidad chilena que ilustran a la vez las contradicciones y dificultades con las que se encuentran aún much@s chilen@s a la hora de recordar y las convulsiones que se siguen produciendo y atestiguan de la herencia, consciente o no, de un pasado que necesita ser re-articulado por el cuerpo social.

> Es mejor quedarse callado y olvidar. Es lo único que debemos hacer. Tenemos que olvidar. Y esto no va a ocurrir abriendo casos, mandando gente a la cárcel. OL-VI-DAR: este es la palabra, los dos lados tienen que olvidar y seguir trabajando (Pinochet 1995)

Quien pronunció este discurso es Augusto Pinochet, dos días después de cumplirse el vigésimo segundo aniversario del golpe militar, el 13 de septiembre de 1995.

El segundo fragmento proviene del catálogo de la exposición *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina* inaugurada el 9 de abril de 2016[74] en el Museo de Solidaridad Salvador Allende, en Santiago de Chile que pretendía re-descubrir los múltiples cruces entre artivismos y luchas sociales durante los años de violencia estatal neoliberal, cuando exponerse implicaba riesgos (censura, detención y desaparición) y cuando exhibir la ausencia de cuerpos individuales señalaba al mismo tiempo la fragmentación del cuerpo

74 *Poner el cuerpo. Llamamientos de arte y política en los años ochenta en América Latina* https://mssa.cl/exposicion/poner-el-cuerpo-llamamientos-de-arte-y-politica-en-los-anos-ochenta-en-america-latina/.

social colectivo. Como una respuesta al mandamiento pinochetista, esa experiencia buscaba ampliar la memoria, sin cierre ni dimisión:

> Durante la dictadura cívico militar en Chile, 'llamamiento' era el nombre con que fueron conocidas las declaraciones que buscaron agitar y convocar a la acción colectiva en la lucha contra el régimen imperante. [...] Retomar los llamamientos como documentos de archivo y ejercicio de interpelación pública nos permite iluminar las resonancias contemporáneas de su potencia crítica. (Paulina Varas y Javiera Manzi 2016: 3)

No puedo presumir de la reacción de Carmen Castillo al enterarse de esta exposición a la que tal vez acudió, lo que sí sé es que las palabras de Pinochet, 5 años después del retorno a la democracia, le resultaron muy violentas por cuanto sufría en el exilio el dolor de la culpa, de la soledad y del quiebre con la patria, y llevaba ya veinte años sintiendo en carne y alma el peso del silencio sobre el pasado.

¿Es Carmen Castillo una "emprendedora de la memoria", según el término acuñado por la socióloga argentina Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria*[75] (2002) y que designa a quien se involucra personalmente y también compromete a otras personas, generando nuevos proyectos, nuevas ideas, o creatividad, más allá de una fidelidad anclada en el pasado, que suele definir a l@s militantes de la memoria?

Mi hipótesis es que el camino artístico de Castillo echa raíces en una experiencia propia de las luchas políticas y tienden a una fidelidad que más que repetir el pasado, contribuye a renovar las luchas políticas por la memoria.

LOS CONFLICTOS DE LA MEMORIA: LO PERSONAL ES POLÍTICO Y LO POLÍTICO ES PERSONAL

Castillo cursó historia y fue militante del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) chileno. Participó en el gobierno de Salvador Allende y tras haber sufrido en carne la persecución de la dictadura de Pinochet, logró exiliarse en1974. Escribió dos libros autobiográficos en los años 80, y se atrevió en los años 90 a hacer memoria con el cine, reconstruyendo una memoria invisibilizada a la vez

75 Jelin, *Los trabajos de la memoria*, Siglo Veintiuno editores, España 2001. Este volumen forma parte de la serie *Memorias de la Represión*que dirigió y que se centra en el tema de la memoria social y pública a partir de las dictaduras y represión política de las décadas de los setenta y ochenta en el Cono Sur.

que cuestionaba la propia memoria de la militancia. El duelo sin acabar atraviesa sus documentales remitiendo tanto al combate contra el olvido como al dolor por la muerte inarticulado e inaudible en la sociedad chilena. Por otra parte, simultáneamente, conjuntamente, una energía vital recorre y se explaya en sus documentales como se puede comprobar en el último, *Aún estamos vivos* (2015). Este conflicto íntimo la llevó a cuestionar sus convicciones y preguntarse por el valor del compromiso, que por otra parte la sigue animando. El compromiso de Castillo se puede entender como un intento de dar forma a las memorias del cuerpo, las cuales abarcan no solo la memoria de la experiencia traumática inscrita en el cuerpo de l@s sobrevivientes, que además siguen buscando los cuerpos desaparecidos, sino también la reflexión sobre el cuerpo social chileno amnésico o ciego y por fin la memoria de las luchas que emprendieron tantas personas para transformar el mundo.

En el caso chileno, la brutalidad del golpe de estado y de la sangrienta represión planificada por la dictadura de Pinochet se plasmó en el terror de Estado. A las torturas y desapariciones físicas de l@s opositores, se sumó un sistemático borramiento de las memorias de quiénes aceptaron todos los sacrificios, convencid@s de que el horizonte revolucionario estaba al alcance de sus vidas. Al parecer, la historia chilena se caracteriza por los agujeros negros que exploran los telescopios del desierto de Atacama, donde también se encuentran mujeres buscando los restos de sus seres queridos, esas Antígonas del siglo XXI que homenajeó Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz;* en una sociedad civil adoctrinada y anestesiada, donde no darse la vuelta es un lema progresista y solo se mira hacia el cielo, y no al suelo, explica el presente y hace pensar en el futuro.

Hacer cine desde el exilio resultó para la generación de Guzmán y Castillo, un reto a la creatividad: tuvieron que inventar maneras de archivar los acontecimientos históricos que el poder autoritario se empeñó en destruir por el control y luego monopolio de los medios de comunicación que produjeron, a partir de entonces y hasta fechas muy recientes - es decir después de la década transicional y tras varias elecciones libres-, unos discursos hegemónicos con el fin de borrar la memoria de l@s vencid@s y de "dar vuelta a la página". Las películas y en particular los documentales -menos costosos y mejor valorados desde finales del siglo XX- participaron de una reconquista del espacio público y del re-nacimiento cultural y político en el Cono Sur.

Carmen Castillo adoptó un punto de vista -poco habitual en aquel entonces- al plantear, desde otras modalidades discursivas y enunciativas, la relación con la memoria del trauma. Su proyecto coincide con lo que Beatriz Sarlo llamó "giro subjetivo", una narrativa en primera persona basada en la experiencia y la memoria individual, que se volvió hegemónica en las re-construcciones mediáticas de los hechos del pasado[76].

Carmen Castillo buscaba contribuir a la deconstrucción de un binarismo reductor basado en el pacto con l@s espectadores: el pacto de verosimilitud (propio del cine de ficción) versus el pacto de veracidad (propio del cine documental). Aida Vallejo explica:

> Vemos que esa aceptación del pacto de verosimilitud de la ficción permite al espectador "entrar" en ese mundo imaginario, suspendiendo los mecanismos de crítica sobre la relación de ese mundo posible con la realidad. Por el contrario, el pacto de credibilidad del documental funciona de manera diametralmente opuesta. Al ver un documental el espectador no trata de "fingir que cree la historia" sino que le asigna un valor de realidad a lo que ocurre ante la cámara. (Vallejo 2007, 86)

Si bien se le asigna al cine documental un 'valor de verdad', la evolución de las modalidades del documental propuesta por Bill Nichols (1997), está alterando la recepción[77]. Los documentales que adoptan esas formas disidentes pretenden interrogar a l@s espectadores sobre qué cosa es la historia y la diégesis: dígase la realidad histórica y el discurso, o sea los medios de expresión para comunicarlos.

Pero entonces, ¿cómo se puede sostener que esas imágenes y sonidos muestran realmente lo que son y lo que sucedió? ¿Qué vínculos se pueden establecer entre lo real y sus representaciones?

La mediación autobiográfica desempeña un papel decisivo puesto que "la autobiografía tiene un carácter dilatado, móvil" (Bossy y Vergara 2010, 14). Philippe Lejeune insistió en el valor del pacto autobiográfico que permite una

76 Su ensayo *Tiempo pasado, cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión* (2005), invita a explorar los límites del relato subjetivo convertido en norma hegemónica por la industria mediática de la memoria en la Argentina del nuevo milenio.

77 Para él, se pueden observar el modo expositivo, el modo de observación, el modo interactivo y el modo reflexivo, el modo performativo y el modo poético.

comunicación privilegiada entre un texto, un(a) autor (a) y un(a) lector(a). La autobiografía como relato retrospectivo que una persona real hace de su propia existencia se basa en la sinceridad del autor(a) y en la confianza de l@s lectores (Lejeune 1996).

EL GIRO SUBJETIVO Y LOS DESAFÍOS DEL DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO

El giro subjetivo y la dimensión autobiográfica caracterizan los documentales de Carmen Castillo puesto que se basan en la selección de fragmentos de lo real que sirven para recomponer un relato obliterado. La explícita dimensión parcial y selectiva de la transmisión de las experiencias que brindan ella y sus testig@s se combina con la capacidad reflexiva y un cuestionamiento actual de la realidad sociopolítica resignificada por el relato de l@s des-clasificad@s de la memoria.

Coincido con Michelle Bossy y Constanza Vergara (2010) cuando explican que el documental autobiográfico cuestiona la presunción de objetividad y se convierte en el envés de las producciones documentales tradicionales y en un singular espacio de expresión de lo reprimido.

La flaca Alejandra (1993), codirigido con Guy Girard, pone en escena el encuentro con Marcia Merino, militante del MIR, detenida y torturada por la DINA -la policía política del régimen-, y que se convirtió en agente de ésta y del CIN (Central Nacional de Informaciones), delatando durante años, a sus excompañer@s, entre ell@s a Carmen Castillo y Miguel Enríquez, que fue asesinado durante el asalto de la casa donde ambos vivían clandestinamente con sus dos hijas.

Veinte años después de los hechos, Carmen Castillo se propone entrevistar a una figura del Mal y de la traición, una mujer quebrada que aceptó colaborar con la cineasta para poder testimoniar de otra manera. En noviembre de 1992, durante una conferencia de prensa en la Comisión Chilena de Derechos Humanos pidió perdón y a continuación publicó un relato titulado *Mi verdad: más allá del horror, yo acuso* (1993). Nelly Richard volverá sobre este testimonio en un trabajo sobre la *Crítica de la memoria* (2010) donde también aborda el documental de Castillo. Si bien resalta la función de desmemoria de los dispositivos de consenso propiciados por la transición democrática, subraya la labor de ciertas propuestas como la de Guzmán o Castillo para reabrir y reinterpretar el pasado de manera dinámica, algo que ya venía señalando en *Residuos y metáforas: ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la transición*:

> Tribunales, comisiones y monumentos a los derechos humanos citan regularmente a la memoria (hacen mención de ella, la notifica), pero dejando fuera de sus hablas diligentes toda la materia herida del recuerdo: densidad psíquica, volumen experiencial, huella afectiva, trasfondos cicatriciales de algo inolvidable que se resiste a plegarse sumisamente a una forma meramente cumplidora del trámite judicial o de la placa institucional (Richard 1998, 31)

Carmen Castillo trabaja esa "materia herida del recuerdo" para llevar a cabo una reflexión personal que la aleje del sol negro de la nostalgia (Kristeva [1987] 2017) y a la vez genere nuevas comprensiones del pasado. Rastrear el drama en su dimensión personal cobra una dimensión social en el sentido en que la crítica de la memoria militante abre brechas en unos relatos unívocos.

De entrada, la voz *en off* de Castillo sella el pacto subjetivo-autobiográfico desde la dimensión performativa que Bill Nichols atribuye al documental, mientras que el relato en el que se cruzan y empalman lo privado y lo público sirve para contar la realidad.

> Todavía no se sabe como sucedió, nunca se supo con precisión. Historia desperdigada, sin rostro. Apenas unas huellas dispersas, como estos rostros arrancados del olvido, inmóviles en estas fotos. Son mis amigos. Están desaparecidos. Los militares los detuvieron y nunca más se supo de ellos. No hay cuerpos, no hay tumbas. Eran militantes o tal vez no. También el padre, la madre, el hermano, el amigo. Rostros para que sea imposible el olvido. Yo sí recuerdo. Pasa el tiempo y sólo las heridas perduran. Veinte años ya, sigo anclada en aquel tiempo de la herida, aquel momento en que lo incomprensible arrebata la herida. Cuando mataron a Miguel, yo allí me encontraba, embarazada. Herida, interrogada, fui finalmente expulsada del país. Una sobreviviente (Castillo, *La flaca Alejandra* 1993)

La investigación, el tono distanciado, la confesión de Marcia Merino y la evocación de Carmen Castillo en primera persona reúnen esos "territorios inseparables". El subtítulo del documental "Vidas y Muertes de una Mujer Chilena" señala el interés de la cineasta no solo por evocar su propio drama sino por entender la relación con la muerte que ambas entretuvieron desde su orilla, por darle una forma al

horror y aportar documentos sobre los acontecimientos históricos y cómo estos afectaron a sus compañer@s de lucha e influyeron en el acontecer del país entero.

A nivel cinematográfico:

> El rescate de la experiencia de la auto-narración definirá la forma del documental performativo, alejándolo de una perspectiva meramente informativa. Así, estos trabajos mezclan diferentes técnicas expresivas que dan textura y densidad a la ficción (planos de puntos de vista, utilización de música, transmisión de estados emocionales subjetivos, flashbacks, freeze frames, etc.). (Valenzuela 2006, 21)

El giro subjetivo se plasma en un dispositivo interactivo: se arman conversaciones íntimas, se consiguen entrevistas, se integran y a veces comentan cintas en super 8, o imágenes de archivos televisivos re-actualizados, etc... Además en el documental autobiográfico aparecen elementos que forman parte de la realidad profílmica, es decir que se opera una materialización audiovisual de la realidad del rodaje. Ejemplo de ello, en *La flaca Alejandra* se le filma a Carmen Castillo mientras intenta comunicarse con Miguel Krassnoff, un militar que fue torturador: la repetición de las llamadas, jamás atendidas, constituye una representación de un discurso ausente, el de los responsables del terror de estado.

El cine sirve como documento y da cuenta de la historia de la sociedad en la que se produce; pero no es un medio transparente, no busca la ilusión de lo verosímil, sino que indaga en las experiencias vividas; el documental, por otro lado, lleva las marcas de quien lo realiza y su proyección. Cuestiona nuestra percepción de la realidad y de la verdad.

La sinopsis de *Calle Santa Fe* (2007) permite entender el proyecto de la cineasta:

> El 5 de octubre de 1974, en los suburbios de Santiago de Chile, Carmen Castillo es herida y su compañero, Miguel Enríquez, jefe del MIR y de la resistencia contra la dictadura de Pinochet, muere en combate. Esta es la historia de esa mujer que emprende un viaje crudo, sin nostalgia ni complacencia en los lugares del presente, en la memoria de los vencidos. ¿Valieron la pena esos actos de resistencia? ¿Miguel murió por nada? De encuentro en encuentro, con la familia, la calle Santa Fe, los vecinos, los compañeros, sus vidas, sus rostros, la protagonista recorre un camino que va de la resistencia al exilio, de los días

> luminosos de Allende a los largos años sombríos de la dictadura y los muchos que resistieron, desde el afuera al Chile de hoy, desde el rechazo al conocimiento. Conjunción caótica de los tiempos y las emociones, surge la historia de una generación de revolucionarios y la de un país trizado. Pero será la búsqueda en el presente del sentido de esas vidas, la que llevará a la protagonista al subterráneo de un país amnésico donde los muertos no están muertos y, a pesar de todo, los jóvenes inventan otra vez un sueño (Castillo 2007).

Este segundo documental surge de la necesidad de seguir recordando, del "rechazo al culto de la muerte de los héroes caídos y de su propia imagen como víctima y viuda doliente (Llanos 2013, 193-199)". Llama la atención la presencia intermitente de la directora que aparece a la vez y de manera totalmente asumida como un personaje de ficción -cuando cuenta su vida con Miguel Enríquez en clave de pasión juvenil - y como un testigo que, desde el presente, acoge relatos ajenos para tejer una red memorial capaz de expandirse más allá del trauma individual y constituir un relato colectivo plurívoco.

La presencia y el papel de las mujeres en ambos documentales, *La flaca Alejandra* y *Calle Santa Fe*, es significativo del itinerario personal de Carmen Castillo porque, como lo confesó en varias oportunidades, fueron mujeres las que la ayudaron a encontrar una nueva manera de recordar, de vivir y de pensar:

> A la militancia no me llevó un hombre sino el sentirme viva, por lo tanto mi plenitud para vivir, para combatir la muerte que traía como experiencia, no podía estar en relación a la imagen de un hombre aunque lo amara. Esto lo logré gracias al apoyo y la mirada de otras mujeres que me ayudaron a combatir al aparato, a la institución que te obliga a someterte a un cierto rol, mujeres que me decían "no te instales en algo que no eres tú" y eso fue muy difícil pero cuando dije NO, nadie pudo obligarme a más nada. (Castillo entrevistada por Bedregal 1999)

En este sentido, el encuentro con Manuel Díaz, un vecino cuyo testimonio aporta una versión muy diferente de la muerte de Miguel Enríquez, máximo líder del MIR, provocó un trastorno en Castillo al contarle que Miguel había regresado para defenderla y se había quedado hasta el final, desobedeciendo a la consigna mirista que anteponía la causa revolucionaria a la intimidad y los afectos.

Ella decidió conservar este momento en el documental desobedeciendo a su vez y contradiciendo la visión propagandística idealizada del héroe mirista totalmente y exclusivamente entregado a la causa.

Castillo da un paso más cuando aborda el tema de las relaciones de género durante la época de la militancia dedicando varias secuencias a la maternidad de las mujeres miristas y lo que significó para sus hijas, quienes fueron enviadas al extranjero[78]. La dimensión feminista radica en la elección de abordar sin recelo ni autocensura algunos aspectos de la vida revolucionaria muy polémicos y dolorosos en sus consecuencias. Ser mujer y mirista implicaba sacrificios específicos vinculados con la dominación de género dentro de una ideología patriarcal. Lo íntimo, la familia, la pareja, la maternidad era regulado por autoridades a las que tod@s debían someterse pero que exigía más de las mujeres.

El feminismo, que descubrió Carmen Castillo en el exilio, le animó a procesar la experiencia de la militancia, de la política del exilio y de su presente desde otra perspectiva. En *Calle Santa Fe*, los encuentros o reencuentros con su madre y sus amigas, con las vecinas y las madres que siguen resistiendo en las poblaciones, así como con las hijas de sus propias compañeras, que tienen otra manera de existir y de resistir, y también otro planteamiento de los hechos, le permiten a la apátrida Carmen Castillo aceptar sus propios límites. Cabe notar que no cortó varias escenas donde se perciben las contradicciones, las emociones no contenidas, las dudas, la irritación y hasta la ira, la frustración y la impotencia.

De las secuencias en las poblaciones con las mujeres emerge una conciencia que no tenía la cineasta al llegar a Chile: los actos gratuitos de esas mujeres, invisibles en su mayoría, que nunca dejaron de resistir cotidianamente, siguen contribuyendo a transformar la realidad presente, a pesar de la impronta neoliberal. La energía que dispensan esas heroínas de lo cotidiano y que la cámara de Castillo registra se comunica con la propia documentalista y con nosotr@s. Poco a poco, el compartir las experiencias de la pérdida, la soledad, el desarraigo y la duda le permiten darse cuenta de la "pervivencia de una memoria resistente y

78 El "Proyecto Hogares" consistió en mandar a vivir a sus hij@s a Cuba en una comunidad mientras l@s militantes del MIR regresaban a la lucha clandestina en Chile. La historia de aquel proyecto es narrada en el documental *El Edificio de los Chilenos*, de Macarena Aguiló (2010) que aparece en *Calle Santa Fe*.

de un sustrato ético compartido que permite la conexión emocional y afectiva" (Llanos 2013, 195).

BALANCE PROVISIONAL

Ana Forcinito subrayaba en su libro *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo* (2004) el aporte de las memorias de mujeres latinoamericanas sobre la represión en tanto que cuestionaban los discursos hegemónicos en sus diversas inflexiones patriarcales, clasistas u homofóbicas. Los documentales de Carmen Castillo integran este corpus documental chileno que, partir de los años 2000 y con motivo del aniversario de los 40 años del golpe en 2013, supuso un giro subjetivo y otra manera de asumir el derecho a recordar. La ficción y el documental tienden a unirse y confundirse para cuestionar los relatos hegemónicos, las relaciones entre lo político y lo estético, entre la cultura y la historia: se trata de obras cuyos relatos ambiguos, abiertos, mutantes sacuden el olvido y la desmemoria.

La imagen aboga por una paradójica tarea que queda por emprender: pensar la democracia a partir de lo que no puede mostrar. El cine de Castillo contribuye a reinsertar la memoria desde una genealogía feminista, que retoma y amplía la generación actual, haciéndonos sentir y percibir lo que ya no se puede mostrar, revelando la inmensidad de lo que queda fuera de campo y que es tal vez donde se esconde la verdad. Los cuerpos de l@s testig@s hablan de los cuerpos ausentes y generan huellas no archivables de las que l@s espectador@s se hacen cargo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bedregal, Ximena. 1999. "La dictadura, la gran máquina del olvido que convirtió a Chile en país de la amnesia general". Diálogo con Carmen Castillo, 5 de abril. http://www.jornada.unam.mx/1999/04/05/carmen-castillo.htm. [23/10/2017]

Bossy, Michelle y Constanza Vergara. 2010. *Documentales autobiográficos chilenos*. http://www.documentalesautobiograficos.cl/2010. [23/10/2017]

Forcinito, Ana. 2004. *Memorias y nomadías*: *géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores.

Kristeva, Julia. [1987] 2017. *Sol negro. Depresión y melancolía*, Traducción de Mariela Sánchez Urdaneta. Wunderkammer. Barcelona.

Lejeune, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil.

Llanos, Bernardita. 2013. "Subjetividad y memoria en *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo". Villarroel, Mónica (coord.) *Enfoques al cine chileno en dos siglos*: 193- 199. Santiago: LOM Ediciones.

Nichols, Bill. 1997. *La Re- presentación de la Realidad, Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Ed. Paidós.

Pinto Veas, Iván. 2016. "Formas expandidas. Límites y entre-lugares del documental chileno 2004-2016". http://www.cinedocumental.com.ar/revista/pdf/14/14-art5.pdf. [23/10/2018]

Ramírez, Elizabeth. 2011. "Memoria y desobediencia. Una aproximación a los documentales de Carmen Castillo", *La Fuga,* 12. http://2016.lafuga.cl/memoria-y-desobediencia/450. [23/10/2018]

Richard, Nelly. 1998. *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

Richard Nelly. 2010. *Crítica de la memoria*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.

Sarlo, Beatriz. 2005. *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Ediciones.

Valenzuela, Valeria. 2006. "Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo", n°1: 6-22.

Vallejo Vallejo, Aida. 2007. "La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental", Universidad Autónoma de Madrid, Doc On-line, n.02, Julho: 82-106. http://www.doc.ubi.pt/02/aida_vallejo.pdf. [23/10/2017]

Villarroel, Mónica (coord.) 2013. *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: LOM ediciones.

FILMOGRAFÍA

Aguiló, Macarena. 2010. *El Edificio de los Chilenos*. Chile-Francia-Cuba-Holanda.

Castillo, Carmen. 1994 *La flaca Alejandra;* 2007 *Calle Santa Fe.*

13. « La subalternité dans le cinéma chilien de l'après-concertation : questionnements théorique et pratique », *labrys*, études féministes/estudos feministas, [on line] janvier-juin/janeiro-junho 2014. www.labrys.net.br/labrys25/cinema/laurence.htm

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 3 : Transmission mémorielle et (ré)écritures de l'histoire / II. Disputes au sujet de l'album de famille chilien / B. Régénérations des écritures cinématographiques de la mémoire / 1. Les mapuche peuvent-elles et ils filmer ?

Laurence H. Mullaly
Université Bordeaux Montaigne
lmullaly99@gmail.com

La subalternité dans le cinéma et l'audio-visuel chiliens de l'après-concertation : questionnements théorique et pratique.

No me deis vuestros dogmas y vuestras leyes. No me deis vuestros banales dioses.
Lo que quiero es contar con las tres culturas "la blanca, la mexicana, la india."
Quiero la libertad de poder tallar y cincelar mi propio rostro,
cortar la hemorragia con cenizas, modelar mis propios dioses desde mis entrañas.
Y si ir a casa me es denegado entonces tendré que levantarme y reclamar mi espacio,
creando una nueva cultura, "una cultura mestiza", con mi propia madera,
mis propios ladrillos y argamasa y mi propia arquitectura feminista".
Gloría Anzaldúa

Prolégomènes:

Le cinéma a le pouvoir de donner forme à des expériences singulières et de mettre en partage un objet audio-visuel complexe capable d'enrichir notre perception de l'humain. Toutefois, s'intéresser aux femmes de cinéma, c'est s'engager en territoire méconnu, tant celles-ci ont été et sont encore, pour la plupart reléguées, oubliées, ou déconsidérées par des instances énonciatrices légitimantes. Trop longtemps exclues des postes de pouvoir – la réalisation - et des professions techniques les plus valorisées, les femmes ont toujours été présentes dans les arcanes de l'industrie cinématographique. Au-delà des discours et parfois des lois, l'égalité de fait est loin d'être acquise dans la plupart des sociétés dites démocratiques. S'agissant du cinéma, les films réalisés par des femmes restent nettement moins nombreux, sont moins valorisés, moins bien distribués et donc moins vus, ce qui les maintient à la marge des canons culturels hégémoniques.

Le défi que les féministes nord-américaines, depuis les années 70, ont relevé est toujours d'actualité : « …¿ cómo dar forma teórica a esa experiencia, que es a la vez social y personal, y cómo construir al sujeto femenino a partir de esa rabia intelectual y política. » (Lauretis, 1992: 264) Lorsque l'on s'intéresse à la subalternité, le constat des discriminations et des inégalités se creuse, puisque au sein du groupe des hommes comme au sein du groupe des femmes, de la classe des femmes, des hiérarchies raciales, ethniques et sociales, longtemps impensées, opèrent qui complexifient les rapports sociaux de sexe.

Le cas du Chili est révélateur de certaines fractures de genre que les travaux sur l'intersectionnalité et les médias invitent à explorer. Un bref état des lieux du cinéma chilien confirme la place mineure concédée aux femmes, en tant que sujets de représentation, que ce soit devant ou derrière la caméra, le présent article a pour objectif de braquer un projecteur sur la sous-représentation des communautés originaires, et particulièrement de la communauté mapuche, sur les écrans. La résistance entamée depuis une vingtaine d'années contre cet effacement, cet oubli et cette indifférence mérite en effet d'être étudiée. Les films sont des

constructions culturelles, c'est-à-dire qu'ils sont produits par une société donnée et sont des « interactions entre un texte et un contexte de production et de réception » (Burch et Sellier, 2009: 10). Dès lors, l'invisibilité de la communauté mapuche en dit long sur les rapports de domination dans le Chili contemporain, et tout particulièrement sur l'interrelation entre différentes catégories de discrimination.

Cet article est né de plusieurs observations : la recrue d'intérêt pour ce que la mémoire historique officielle a effacé et continue d'ignorer aussi bien dans la fiction que dans le documentaire, et l'apparition depuis quelques années de films qui mettent en avant des personnages de femmes domestiques indigènes protagonistes (*La nana*, Sebastián Silva, 2009 ; *Nosilatiaj. La belleza*, Daniela Seggiaro, 2012).

Pour commencer, j'apporterai quelques repères quant à la place et au rôle des femmes indigènes dans le cinéma chilien, tâche rendue difficile en l'absence de références bibliographiques et surtout en raison de la timide et récente politique de valorisation du patrimoine cinématographique qui implique un travail d'archives en cours de constitution.

Dans un deuxième temps, je proposerai de montrer dans quel contexte sociopolitique et culturel s'inscrivent les productions cinématographiques des années 90 et 2000 à l'aune des théories féministes actuelles, notamment postcoloniales et subalternes latino-américaines, l'interesectionnalité apportant un éclairage émancipateur et alternatif à certaines données. Puis, pour mettre en lumière l'évolution et les articulations entre pratiques et discours *de* la subalternité, j'évoquerai le travail de Jeannette Paillan. Dans une dernière partie seront abordés les enjeux et les obstacles auxquels se confrontent les cinéastes et vidéastes subalternes dans leur élan vers un métissage producteur d'alternatives (Femenías, 2007 : 221).

Consciente des limites et des lacunes qu'implique mon extériorité et le fait de ne pas avoir pu me rendre sur le terrain pour rencontrer les femmes cinéastes et visionner un corpus filmique significatif sur le plan quantitatif, mon intention est de contribuer à la diffusion d'expériences et de questionnements qui renouvellent le paysage audiovisuel et invitent à une exploration approfondie.

1. Chronique d'une transition toujours en cours

Officiellement, la transition chilienne débuta le 11 mars 1990, date de la passation de pouvoir du Général Pinochet – toutefois chef des Armées jusqu'en 1998 - au civil Patricio Aylwin, lui-même remplacé par Frei Ruiz-Tagle en 1994 et pour six ans. Le retour à la démocratie impliquait à la fois une transition et une réconciliation ou du moins une concertation de la société chilienne, profondément divisée. La singularité de la dictature chilienne et de cette longue transition rendit particulièrement délicat le tout aussi nécessaire retour sur le passé (P. Ricoeur). Les négociations entre un appareil économique privatisé et politiquement ultra-libéral et l'Etat, sommé d'atténuer les écarts de plus en plus criants entre les chilien.n.e.s, sont toujours d'actualité. En effet, la première décennie de la transition se fit en concertation avec ceux qui commandèrent autoritairement le pays pendant 17 ans, et se matérialisa par une lente réorganisation institutionnelle, elle-même véritablement enclenchée lorsque Pinochet – nommé sénateur à vie – fut arrêté à Londres en octobre 1998 pour violation des droits de l'homme (Cavallo, Douzet, Rodríguez, 2007 : 17-39).

L'histoire du cinéma chilien contemporain est celle d'un art placé sous la tutelle d'un pouvoir autoritaire et censeur. Au tournant du millénaire et après une longue période de concertation, la mémoire est abordée depuis des angles inhabituels, parfois décalés (*Calle Santa Fe*, de Carmen Castillo, *Nostalgie de la lumière* de Patricio Guzman, *El Mocito* de Marcela Said, etc.). Plutôt que de reconstituer les évènements et de rétablir une Vérité

Historique soi-disant objective, c'est depuis la subjectivité, c'est-à-dire la part de vécu et de vérité de chacun.e, que les cinéastes cherchent à comprendre l'Histoire. La plupart de ces films documentaires font émerger de l'oubli des histoires individuelles prises dans les rets de drames collectifs afin de combler la béance creusée par les atteintes aux droits humains, à l'amnésie et au silence institutionnalisé.

Les blessures infligées par la violence d'Etat et les effets de la politique néo-libérale sur une large partie de la population font partie des préoccupations de la génération actuelle de cinéastes dont les films, documentaires ou de fiction, montrent les failles d'une société où les discriminations et les inégalités creusent encore les scissions historiques.

Lorsque l'on s'intéresse à l'histoire du cinéma chilien contemporain, force est de constater que le corpus critique est restreint. Arrêté net dans sa production et dans sa critique après le coup d'état de Pinochet le 11 septembre 1973, il faut attendre les années 90 et surtout 2000 pour que le cinéma retrouve un élan accompagné d'une production critique inédite prise en charge par des journalistes, des critiques, des historiens ou des universitaires pas toujours spécialistes du langage cinématographique.

Sans prétendre à l'exhaustivité, on peut mentionner les travaux de Jacqueline Mouesca, sans doute les plus nombreux (*Cine chileno: veinte años* de (1992), *El cine en Chile: crónica en tres tiempos* (1997), *Cine y memoria del siglo XX* (1998), *Érase una vez el cine* (2001), *El documental chileno*, (2005) et, avec Carlos Orellana, *Breve historia del cine chileno*. *Desde sus orígenes hasta nuestros días* (2010)). Il faut y ajouter *Huérfanos y perdidos*. *Relectura del cine chileno de la transición 1990-1999* (1999, augmenté et corrigé à l'occasion d'une réédition en 2007) de Ascanio Cavallo, Pablo Douzet et Cecilia Rodríguez, *Luz, cámara, transición* de Antonella Estévez, (2005) sur la transition, *Cien años de cine chileno* de Remberto Latorre, (2002), *El cine que fue : 100 años de cine chileno*, ouvrage collectif dirigé par Claudia Barril R. et José M. Santa Cruz G. (2011) et, pour ce qui est du documentaire, *Itinerario del cine documental chileno*, (2006) de Alicia Vega et *Teorías del documental chileno* publicado en 2007 coordonné par Pablo Corro. C'est un corpus réduit et inégal dans ses approches et ses objectifs. D'autres sources existent, dont les articles de revues électroniques, les travaux universitaires et militants, les blogs, qui enrichissent de façon significative la carence de publication universitaire référencée mais restent soumis aux aléas des consultations sur la Toile numérique.

Globalement, les critiques et historien.n.e.s du cinéma chilien s'accordent sur les retrouvailles entre le public, la critique et les cinéastes à partir du nouveau millénaire. Le succès de *El chacotero sentimental* (1999) de Cristián Galaz, *Taxi para tres* (2001) d'Orlando Lübbert et *Sexo con amor* de Boris Quercia (2003), puis *Machuca* (2004) d'Andrés Wood (Mouesca, Orellana, 2010 : 201), inaugurèrent une phase nouvelle marquée par un renouvellement générationnel (*Sábado*, de Matías Bize, *Subterra*, de Marcelo Ferrari, *Las vacas vuelan*, de Fernando Lavanderos, *B-Happy*, de Gonzalo Justiniano, etc.).

Entre 2000 et 2008, environ 110 films sont produits et distribués, dont une vingtaine de documentaires, un genre où les femmes ont toujours été présentes et qui se rajeunit tout en se professionnalisant (Tiziana Panizza, Pamelo Pequeño, Paola Castillo, Pachi Bustos, Carmen Gloria Camiroaga, Paula Rodríguez, Alejandra Carmona, Carmen Castillo, Jeannette Paillan, Marcela Saïd, etc.). Leurs films, lorsqu'ils sont distribués et/ou à la suite de leur sélection et de prix remportés aux festivals internationaux, contribuent à la visibilité et la reconnaissance de conflits historiques auxquels les femmes ont pris part mais dont la représentation demeure un enjeu de pouvoir où s'exerce une violence symbolique exercée par la culture dominante. Il y a donc plusieurs barrages filtrants à franchir avant de pouvoir rencontrer un public qui a tendance à déserter les salles de cinéma et à privilégier un cinéma de divertissement, et est encouragé en cela par le monopole nord-américain et le modèle hollywoodien.

Les études qui se sont développées sur la réception insistent sur la fragmentation et la complexité des goûts des publics nationaux, dont une tendance demeure néanmoins d'aller « voir ailleurs » et de s'évader vers d'autres cinématographies plutôt que de s'intéresser à son propre cinéma, surtout lorsqu'il aborde des problématiques quotidiennes sous un angle cru et inhabituel. On se souviendra ainsi que *Nosotros los pobres* des frères Rodríguez fut un énorme succès commercial et public au Mexique et sur une large portion du continent latino-américain, alors que *Los olvidados* de Luis Buñuel, qui traitait d'une toute autre façon de la misère et de l'adolescence, fut vilipendé à sa sortie au Mexique et ne dut sa survie qu'à la reconnaissance internationale concédée par le prix de la mise en scène au Festival de Cannes de 1951. Cinquante ans plus tard, en 2003, ce même film réaliste et sans concession intégrait le Registre Mémoire du Monde de l'UNESCO ! Une telle hypothèse serait-elle plausible concernant la représentation de la communauté mapuche sur les écrans ? Est-ce pour cela qu'elle brille par son absence sur les écrans nationaux?

C'est à l'occasion d'un travail sur *El verano de los peces voladores*, le premier film de fiction de Marcela Said, que m'est apparue l'absence de films s'intéressant à la complexité des relations du peuple mapuche avec l'Etat chilien et à l'invisibilité des conflits et de la culture de ce peuple originaire. Encore faut-il préciser que le film, une co-production franco-chilienne, a été sélectionné par des festivals internationaux (Cannes, Mar de Plata, Biarritz, Toulouse, La Havane, …) et a rencontré un certain échos médiatique et critique qui lui a garanti une visibilité essentielle pour que le film soit ensuite programmé et distribué internationalement.

Marcela Said s'est volontairement exilée en France à la fin des années 90 parce qu'elle étouffait dans son pays où on ne parle pas de ces choses-là (*De eso no se habla*, María Luisa Bemberg), autrement dit de tout ce qui va à l'encontre d'une histoire officielle fondée sur différentes formes de violence naturalisées. Les titres, parfois ironiques, de ces trois documentaires en disent long sur son cheminement : *Valparaíso*, en 1999, *I love Pinochet,* en 2001*,* puis *Opus Dei* en 2006 et *El mocito* en 2011*,* en collaboration avec Jean de Certeau. La cinéaste signale clairement son choix de mettre en évidence l'invisibilité et de faire des incursions là où on ne l'attend pas.

Avec *L'été des poissons volants*, elle poursuit cette quête en travaillant pour la première fois depuis la fiction qui raconte l'histoire de Manena, une adolescente adorée par son père Pancho, un riche Chilien, grand propriétaire foncier, obsédé par l'invasion de sa lagune artificielle par des carpes. Au cours de l'été, Manena connaît ses premiers émois et déboires amoureux et découvre un monde qui existe silencieusement dans l'ombre du sien : celui des travailleurs indiens Mapuche qui revendiquent l'accès aux terres, et dont certains s'opposent à son père.

Le but n'était pas de raconter le conflit, dont la complexité n'avait pas échappé à la cinéaste, mais de rendre celui-ci visible et de faire palper les tensions entre deux communautés humaines dont l'une maltraite l'autre depuis son arrivée sur le continent, écrasant toute velléité revendicative. C'est avant tout par le silence et la contemplation que Marcela Said capte l'atmosphère rendue surréaliste entre deux groupes humains, dans le cadre magnifique mais menacé des terres de Curarrehue, Coñaripe et Liquiñe : « *L'Eté des poissons volants* décrit surtout une bourgeoisie déconnectée de la réalité, indifférente à ce qui lui est étranger et à peine consciente de sa propre violence. Celle de l'ordre quasi féodal d'une société chilienne «classiste» (terme espagnol sans équivalent français) où les gens de milieux différents ne se mélangent pas»[1]. Sous la surface sourd la violence des relations interculturelles entre des

[1] Entretien de Mathieu Loewer, «América latina : Marcela Said, fer et velours», http://www.aquisuds.fr/1192-america-latina-marcela-said-fer-et-velours/

individus qui se sont appropriés les terres et exploitent les mapuche. Le travail sur la bande-son, le hors-champ et les non-dits rendent compte de cette atmosphère trouble et angoissante.

L'un des mérites de ce film vient de ce qu'il ne prétend pas prendre la parole pour les opprimé.e.s mais qu'il lève le voile sur l'opacité de la représentation des conflits actuels. *L'été des poissons volants* revendique sa vision partielle et subjective et sort de la linéarité narrative pour privilégier une attention à ces « autres » subalternes. En tant que spectatrice européenne blanche, c'est par le biais d'une identification relative avec Manena, la jeune protagoniste, fille d'une famille qui possède des terres et semble posséder les êtres qui la peuplent, humains, animaux et végétaux. Dans la lignée de la trilogie de l'Argentine Lucrecia Martel (*La ciénaga, La niña santa* et *La mujer sin cabeza*), qui dénaturalise la domination d'une caste sociale blanche sur une caste indigène historiquement soumise à travers le regard des enfants et adolescents, Marcela Said nous invite à ouvrir les yeux sur l'oblitération dont ce groupe humain est victime.

Mais qu'en est-il de la vision des mapuche par les mapuche ? Existe t-elle seulement ? Si oui, où la trouver ? Comment expliquer que cette réalité ne soit pas plus présente dans les films mais aussi dans les médias ? Y a-t-il des femmes cinéastes mapuche ? Un cinéma mapuche ou indigène ?

Les théories féministes subalternes et post-coloniales ouvrent des pistes qui resignifient cette cause humaine.

2. De l'hétérodésignation à l'auto-désignation

Comme le rappelait Celia Amorós (2005) à propos de l'aire occidentale, un modèle abstrait, masculin, prétendument universel, s'est imposé aux commandes du langages et de la création, distinguant les égaux, les égales, de celles et ceux qui sont différent.e.s. Or, précise-t-elle, la différence entraîne l'exclusion dès lors qu'elle pointe, situe et fige les identités des individus. Hétérodésigné.e.s, les sujets considéré.e.s comme différents, autres, se retrouvent prisonniers d'une idéologie infériorisante, mécaniquement reconduite par le groupe dominant.

Pour expliquer comment l'hétérodésignation construit le sujet-femme sur la base de la naturalisation de son infériorisation, avec pour conséquence logique son exclusion politique et sociale par le pouvoir qui prétend la représenter, María Luisa Femenías reprend ce concept : « Por heterodesignación – en la línea de Celia Amorós - entendemos *el lugar*, el nombre, el rasgo o la *diferencia* por la cual *se nos reconoce* en el espacio público. Esa « diferencia » nos define *para* los demás. » (Femenías, 2007: 73).

Pour sortir de l'universel homogénéisant et dominant, il convient donc d'aborder les spécificités concrètes de chaque individu, aussi plurielles et complexes soient-elles, et de considérer sa situation dans une réalité sexuelle, sociale, politique, économique, ethnique, religieuse, etc. Dans un dialogue stimulant avec les théories et pratiques féministes contemporaines, son essai intitulé *El género del multiculturalismo* (Femenías, 2007) insiste sur la distance nécessaire avec les féminismes européen et nord américain, institutionnalisés, ethnocentrés et surplombants, et, du moins à leur commencement, avec les études postcoloniales et subalternes, promptes à effacer les spécificités concrètes des femmes, considérées comme un groupe uniforme au sein du groupe humain dominé, regroupé sous la bannière du Tiers Monde.

María Luisa Femenías revendique l'autodésignation comme capacité d'agir créatrice, comme possibilité de resignifier, en les valorisant, les différences. Elle propose de se saisir des concepts de *localisation* (Adrienne Rich), de « savoirs situés » (Donna Haraway), de « pensée nomade » (Braidotti) et d'« autre concret » (Seyla Benhabib), pour penser autrement les identités et sortir des carcans de la pensée et du discours hégémoniques. Nous pourrions

ainsi nous penser hors d'une unité abstraite et, en tant qu'« êtres disloqués » (Femenías, 2007 : 194), assumer une posture non conforme, inadéquate et fluide qui revendique « les variables d'exclusion » (sexe, race, classe, religion, âge, …), ainsi que la visibilisation d'autres critères encore ignorés. Cette stratégie, incarnée notamment par la théorie féministe chicana de Cherríe Moraga et Gloria Anzaldúa, questionne l'ignorance des théories féministes blanches et cherche à faire entendre des voix passées sous silence aussi bien par l'historiographie que par les moyens de communication traditionnels et hégémoniques.

Il conviendrait ainsi de retracer l'histoire de la représentation des peuples originaires depuis la conquête et de s'intéresser aux représentations du peuple mapuche depuis la création de la République chilienne, ce qui déborde largement le cadre de la présente approche.

Le constat du manque de visibilité des communautés originaires et de la vision stéréotypée dont les mapuche sont aujourd'hui encore l'objet entraîne un double questionnement: quelles sont les causes de leur absence dans les médias et au cinéma et que révèlent les pratiques filmiques émergentes qui tentent de pallier ce manque ?

Comme le précisait Gayatri Spivak dans son fameux texte « Can the Subaltern Speak? » (1988), le problème ne réside pas dans le fait que les mapuche ne sont pas capables de s'exprimer ; c'est d'abord qu'en tant que subalternes, les mapuche ne sont pas reconnus comme sujets par les institutions universitaires, juridiques, intellectuelles, politiques et culturelles, et que leurs savoirs sont méprisés.

Les formes de violence à l'encontre des peuples originaires ont été naturalisées par les pouvoirs qui se sont succédés au Chili. Or, c'est précisément à partir de la conscience de cette violence invisibilisante et naturalisée que de nouvelles stratégies se sont mises en place depuis une vingtaine d'années. Avec la globalisation, l'accès aux technologies de l'information et aux médias est devenu un enjeu majeur et à l'ère de la « glocalisation », la communication est devenue la pierre angulaire de l'expression des réalités. La révolution numérique entraîne en effet des reconfigurations multiples car la sphère occidentale a généré un processus de globalisation du capital et des marchés à distance, dont les effets touchent tous les aspects de notre vie. Nous sommes passé.e.s d'une société de la permanence à une « modernité liquide », une catégorie sociologique proposée par Zygmunt Bauman (2003) pour rendre compte de la dilution, du caractère imprévisible, et de l'angoisse que génère la révolution numérique.
Nos identités individuelle et collective s'en trouvent profondément modifiées et les imaginaires collectifs se reconfigurent d'une façon inédite dans l'histoire de l'humanité. Les frontières et les repères, que des siècles d'histoire et de domination ont construits, se trouvent traversés, troués, infiltrés par les phénomènes de déterritorialisation et de re-térritorialisation.

Cette « modernité liquide » est également génératrice d'une révolution culturelle dont les agents de la globalisation, autrement dit les agents sociaux, peuvent se saisir. Or, nous en faisons tou.t.e.s partie, que nous soyons organisé.e.s en collectifs ou individuellement, au sein d'institution ou en dehors. Les acteurs et actrices sociaux, en fonction de leur appartenance à un espace spécifique donné, ont un accès plus ou moins égal aux outils de communication numérique qui produisent et définissent les identités. Le caractère asymétrique de la « glocalisation » est un fait, mais celle-ci est également porteuse de possibilités et en particulier de réarticulation des relations de pouvoir.

C'est d'ailleurs en partant du concret, de savoirs situés, que de nouvelles théories et pratiques voient le jour, qui s'inscrivent dans une tendance culturaliste universelle: c'est depuis l'angle du singulier et non du général, que se re-pensent « les exceptions » aux règles érigée par un groupe dominant et naturalisées.

En effet, les conditions matérielles, sociogéographiques, économiques, culturelles et politiques communautaires, combinées aux spécificités individuelles (sexe, genre, classe, ethnie, religion, …), que María Luisa Femenías qualifie de « variables d'exclusion », créent et influent sur l'accès, la perception et la production des contenus.

Une situation concrète concernant la communauté des mapuches implique un traitement et une diffusion particuliers et sera diversement reçue suivant qu'elle est captée par des mapuche citadins résidant au cœur de Santiago ou en périphérie, par des ruraux habitant en région, dans une communauté isolée, ayant accès, ou pas, aux outils de réception mais aussi de production numérique. Et, partant de là, ces femmes et ces hommes, en fonction de leur degré de maîtrise des outils numériques, seront plus ou moins en mesure de produire et de diffuser leurs propres contenus, qui différeront à leur tour d'une localisation à l'autre. La multiplication des radios communautaires mapuche en ligne (Radio Kimche Mapu, Radio Aukinko, Radio Petu Mogeleiñ, Radio Tehuelche, etc.), des journaux électroniques (Maule!cle : el diario glocal del Maule) illustre ce changement de paradigme culturel et médiatique qui facilite l'émergence et la multiplicité des visions.

L'auto-désignation et l'autoreprésentation passent par l'accès aux médias et le droit à l'image, qui sont cependant loin d'être reconnus et encore moins d'être acquis. La lutte contre la violence de la représentation se joue sur deux plans simultanés que Marisa Belasteguigoitia requalifie de « violence épistémique » et qui porte à la fois sur la violence invisibilisante et son corrélat, l'annulation de la possibilité de se représenter soi-même (Belasteguigoitia, 2001: 238).

La première difficulté lorsque l'on s'intéresse à la place des mapuche dans le paysage cinématographique chilien tient à l'absence d'archives, de généalogie, de repères et de corpus. Il faut souvent faire des détours par d'autres champs disciplinaires pour trouver des pistes, des liens vers les films et les *blogs* qui vont nourrir une enquête. En ce sens, l'anthropologie visuelle est une source considérable, à condition de penser à venir s'y abreuver et pour cela de dépasser les habitudes universitaires profondément ancrées, du moins au sein de certaines universités françaises, où sont soigneusement entretenues les frontières entre les champs du savoir et les pratiques, au nom de la pureté des disciplines, elles-mêmes fondées sur des hiérarchies internes. Pourtant, la recherche sur la représentation mapuche induit une approche pluridisciplinaire et invite à l'interdisciplinarité.

Concrètement, c'est par le biais du mémoire de recherche en anthropologie audio-visuelle *Entre el Ojo y el espejo. La imagen Mapuche en Cine y Video* (Gastón Carreño, 2002), dont une partie est disponible sur Internet, qu'un tardif état des lieux quantitatif et qualitatif des productions audiovisuelles abordant la thématique mapuche a été rendu possible. Compte tenu de sa date de publication, il conviendra de le compléter.

Plusieurs intuitions ont ainsi pu être validées concernant le Chili, à commencer par la difficulté d'établir un corpus filmique et d'y avoir accès. Ce rapport d'étape confirme l'augmentation significative des réalisations audiovisuelles dans les années 90, ce qui coïncide avec le conflit provoqué par la déforestation accrue et le projet de construction d'une centrale hydroélectrique de l'Alto Bío Bío (Carreño, 2002). Il confirme également la prédominance de la vidéo et du documentaire sur la fiction, dont la frontière est toutefois de plus en plus brouillée par les productions actuelles. La dimension genrée n'était pas envisagée dans ce travail qui précise en revanche que la grande majorité de ces réalisations sont le fait de *huincas*, - j'ai également trouvé le terme *winka*- c'est-à-dire «d'agents extérieurs à la culture mapuche». Enfin, l'enquête révèle que les films réalisés sont aux deux tiers Chiliens, une part bien plus réduite revenant aux Argentins et que le reste est le fruit de co-productions européennes, cette curiosité méritant à son tour d'être analysée. La constitution de ce corpus permet d'ébaucher une cartographie bien utile à la fondation d'une généalogie audiovisuelle à venir.

En ce sens, il me semble important de citer les noms de certain.e.s cinéastes et vidéastes qui y sont recensé.e.s, même si leurs films n'ont pu être visionnés dans le cadre du

présent article : Ana María Oyarce, Felipe Laredo et Gunvor Sorli, Fabiola Severín, Marcela Muñoz et Daniel Evans, Magaly Meneses, Margarita Campos, les collectifs Kimun Mapu, Yekusimaála. Pour l'heure, il est néanmoins possible de mettre en lumière le travail d'une des vidéastes les plus actives depuis le milieu des années 80, Jeannette Paillan.

3. Jeannette Paillan : l'auto-désignation en pratique

La guerre de la représentation est au cœur du processus de revendication des groupes subalternes dans leur reconquête identitaire : «la representación constituye más bien la estructura de comprensión a través de la cual el sujeto mira el mundo : sus *cosmovisiones*, su mentalidad, su percpeción histórica» (Victoriano, Darrigrand, 2009 : 250). Parmi les agents engagé.e.s dans cette ré-appropriation, Jeannette Paillan occupe une place remarquable.

Son nom n'apparaît pas systématiquement dans les ouvrages consacrés au cinéma et à la culture chilienne. Pourtant, depuis vingt ans, elle œuvre au sein de divers collectifs à la production et à la promotion audio-visuelles de la culture et des droits des communautés indigènes et en particulier des mapuche. Doublement marquée par sa condition de femme et de mapuche, Jeannette Paillan est devenue une figure incontournable de ce mouvement de re-territorialisation. Sa démarche s'inscrit dans la mouvance de la troisième vague féministe dite « *du* Tiers Monde » dont l'objectif est de reprendre en main les discours produits *sur* le Tiers Monde depuis une pensée féministe post-coloniale et intersectionnelle, c'est-à-dire en tenant compte des imbrications et interactions entre sexe et genre autant qu'aux effets de race et de classe, de religion et d'ethnie, d'éducation et de croyances.

Journaliste de formation, cinéaste documentariste et activiste, Jeannette Paillan avait réalisé *Punalka. El Alto Bio-Bio* en 1995, et s'est fait mieux connaître avec *Wall Mapu* (2001), un documentaire historique qui retrace l'histoire de la nation mapuche depuis la perspective mapuche. Elle oeuvra ainsi à la reconnaissance de l'histoire des vaincu.e.s, soumis.e.s par la force à l'Etat chilien, dont l'union nationale s'était fondée sur l'invisibilisation des communautés pré-hispaniques. Porte-parole de la communauté mapuche, Jeannette Paillan se consacre à la diffusion des revendications et à la visibilisation de la réalité mapuche, tant auprès de ses membres que de la communauté chilienne et internationale.

Parallèlement à ses documentaires, son action professionnalise et valorise la prise de parole de sa communauté par la formation et le développement de pratiques médiatiques innovantes et alternatives appelées « moyens imparfaits »: « los medios mapuche son "medios imperfectos", que define como formas alternativas de media(ción) cultural, diseñadas ex profeso para conformar micro esferas públicas alternativas dentro de la esfera pública nacional y global »[2].

Ces moyens imparfaits ne sont d'ailleurs pas sans rappeler la lutte initiée dans les années 60 par les représentant.e.s des Nouveaux Cinémas latino-américains (NCLA) : le « cinéma imparfait » théorisé par Julio García Espinosa[3] et mis en pratique de façon inédite par la première cinéaste afro-cubaine noire, Sara Gómez, mais aussi par Santiago Álvarez et

[2] SALAZAR, Juan Francisco (2004): Imperfect media: the poetics of indigenous media in Chile .[Doctoral dissertation] College of Arts, Education and Social Sciences. School of Communication, Design and Media. University of Western Sydney.

[3] Julio García Espinosa, *La doble moral del cine*, «Por un cine imperfecto», 1969 Taller de cine, colección dirigida por Gabriel García Márquez, E.I.C.T.V, Plaza y Janès Editores, Madrid, 1996.

Tomás Gutierrez Alea à Cuba, Glauber Rocha au Brésil, Jorge Sanjinés en Bolivie, Fernando Solanas, Octavio Getino et Raymundo Gleyzer, en Argentine, etc.

Ces «nouveaux» cinéastes prétendaient rendre compte des problèmes spécifiques des sociétés et des groupes humains d'Amérique Latine, jusqu'alors invisibles ou représentés par d'autres sur les écrans nationaux colonisés par la culture hégémonique impérialiste et étrangère. Décédée prématurément, Sara Gómez avait replacé au centre de ses récits filmiques des individus oublié.e.s de la Révolution Cubaine, pourtant auto-proclamée Premier Territoire Libre d'Amérique Latine, et dont elle subit les foudres de la censure. Elle avait en effet montré, notamment dans ses courts-métrages (*Iré a santiago*, 1964; *Guanabacoa : Crónica de mi familia*, 1966 ; *Y tenemos sabor*, 1967), son documentaire (*Mi aporte*, 1969-1972) et son unique film de fiction (*De cierta manera*, 1974), la réalité des populations marginalisées afro-cubaines, en tournant le dos aux techniques et à l'esthétique «parfaites» des industries cinématographiques du Premier Monde.

Il convient donc de réinscrire l'engagement de Jeannette Paillan dans une généalogie reconnue, celle des Nouveaux Cinémas d'Amérique Latine, et de valoriser une filiation indigène en voie de légitimation. Son engagement est un repère important dans l'histoire de l'émergence et de l'affirmation de canons alternatifs contribuant à l'inclusion de la reconnaissance des subalternités, dont les premières tentatives remontent à la fin des années 80. C'est alors que s'est enclenché un processus de (re)conquête du discours incitant les mapuches à se réapproprier l'histoire des communautés du Wall Mapu (pays Mapuche), mais aussi à questionner la violence des discours et des représentations les concernant, et à mettre au service de la communauté des outils favorisant leur capacité d'agir (*empowerment*).

L'enjeu majeur est d'apparaître et de se faire reconnaître sur la scène médiatique et politique, locale, régionale, nationale et internationale, de faire (re)découvrir aux *huincas* – aux blancs - autant qu'aux mapuche eux-mêmes, l'existence, les droits, la culture, les revendications et les actions de défense des territoires par des sujets mapuche.

Jeannette Paillan est également coordinatrice de la CLACPI (Coordination Latinoaméricaine du Cinéma et de la Communication des Peuples Indigènes), fondée en 1985, et dont l'engagement vient d'être reconnu par le Prix Bartolomé de las Casas, crée en 1991 par le gouvernement espagnol pour favoriser le rapprochement entre les peuples indigènes et leurs anciens colons, et valorisant leurs droits et leurs valeurs.

Profitant de la tribune médiatique que représentait la cérémonie de remise du Prix le 8 janvier 2014 à la Casa de América par le Prince Felipe, Jeannette Paillan a prononcé un discours intitulé «Comunicación indígena. Voz propia de los pueblos originarios». Elle fait le constat de la transformation de l'information en marchandise, du monopole exercé sur celle-ci et de l'importation, quasi exclusivement en provenance des Etats-Unis, du contenu audiovisuel diffusé sur tout le continent latino-américain et qui constitue un obstacle majeur pour les peuples indigènes, victimes d'une double peine.

En effet, victimes historiques d'un pouvoir qui a toujours ignoré, nié ou méprisé leur identité, leurs droits, et leur cosmovision, afin de poursuivre le pillage initié dès l'arrivée des premiers conquérants, et d'exploiter leurs territoires et leur force de travail, les sujets mapuche sont de surcroît victimes de l'hétérodésignation (on parle d'eux *pour* eux) et de l'invisibilité.

Un deuxième obstacle, dont elle évoque les variations à échelle transcontinentale, est l'inégalité d'accès aux moyens de communication de la population dans son ensemble et plus particulièrement des communautés indigènes.

« En la actualidad, Televisa controla el 69 por ciento de la televisión abierta, TV Azteca el 31,37 por ciento; el grupo Clarín hace lo suyo con el 31 por ciento de la circulación de los diarios, el 40,5 por ciento de la televisión abierta, y el 23,2 por ciento de la televisión de pago. Por su parte, Globo responde por el 16,2% de los medios impresos, el 56 por ciento de la TV abierta y el 44 por ciento de la TV de pago. Entre Brasil, México y Argentina, estas empresas se llevan más de la mitad de los diarios, radios y canales de televisión, además del 75 por ciento de las salas de cine de la región.» (Paillan, 2014 :web)

Son bilan dénonce la situation de discrimination actuelle organisée par les pouvoirs institutionnels et privés et fondée sur une conception élitiste, conservatrice et mercantiliste de l'information. Au nom de la CLAPCI, Jeannette Paillan réclame que soit appliqué le droit à la communication des communautés indigènes, indépendamment des pouvoirs en place, du clientélisme et autres formes de corruption ou cooptation qui pérennisent un entre soi des classes dirigeantes.

Au Chili, le désintérêt et l'aveuglement des médias restent difficiles à endiguer dans la démocratie actuelle. Le nombre de victimes des luttes pour la défense des terres sacrées s'accroît, de même que les assassinats perpétrés contre des chefs indigènes. Pourtant, ce drame et la propagation du conflit ne semblent pas susciter l'intérêt des médias ni encourager un traitement approfondi, les informations diffusées à échelle nationale restent largement partielles et/ou partiales. Les visions passéistes, folkloriques et stéréotypées (le mapuche terroriste, la mapuche rurale, soumise et inculte) renforcent la peur, l'incompréhension et l'indifférence de l'opinion publique.

Faisant état des différentes lois et des initiatives prises dans différents pays du continent et à échelle internationale par les plus grandes institutions (ONU, UNESCO, etc.) qui rendent compte de grandes variations régionales suivant leur degré d'implication et d'application, Jeannette Paillan rappelle que le droit à la communication est un droit humain et milite pour son application :

«Nuestro punto de partida fue reafirmar la validez de los instrumentos internacionales de derechos humanos, de acuerdo a los cuales, la comunicación en sí constituye un derecho humano, innegable e impostergable. Paralelamente, nos dimos cuenta que nuestro Derecho a la Comunicación Indígena no trataba de algo nuevo, sino que estaba amparado plenamente en el marco normativo internacional, a través de documentos como la Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas, Declaración Universal de los Derechos Lingüísticos, Declaración universal sobre la diversidad cultural, la Declaración y Plan de Acción de la Cumbre Mundial de la Sociedad de la Información, el Convenio 169 de la OIT, el Pacto de San José de Costa Rica sobre Derecho a la Comunicación y Libertad de Expresión, la Carta de Santo Domingo, entre otros.» (Paillan, 2014: web)

L'expertise de Jeannette Paillan, sa capacité à faire le lien entre les différentes communautés originaires, dont elle prend soin de préciser les variables d'exclusion spécifiques dont elles sont victimes, et ses compétences en tant que journaliste et cinéaste, en font une figure exemplaire de ces mouvements autochtones, souvent emmenés par des femmes, encore méconnues pour la plupart, et qui cherchent à se dé-marquer des stigmates d'une subalternité dont elles sont objet et victime.

4. Vers un métissage producteur d'alternatives : expériences et obstacles

« Sólo fue hace cien años, sin embargo para mi generación parece que fue en un tiempo mítico. El pueblo mapuche se movía con libertad en su territorio; la gente se comunicaba con las fuerzas de la mapu. Mapuzungun significa el idioma de la tierra. (...) El mapuzungun se volvió un idioma para expresar el dolor, el idioma del desgarro cuando el reparto de hombres, mujeres y niños como esclavos. Un susurro secreto en los campos de concentración. El idioma del consuelo entre los prisioneros de Guerra. El idioma para "pensar". Fue el idioma del extenso camino hacia el exilio, la distancia del destierro. La larga marcha de nuestros bisabuelos hacia las reservas Ka mapu. A nuestros abuelos les tocó ir a la escuela rural y hacerse bilingües a la fuerza. Aunque fue el proscripto de la escuela y los maestros enseñaron a los niños a avergonzarse del idioma que hablaban en su hogar, el mapuzungun siguió vigente. La lengua de la tierra estaba en el aire de la oralidad y "la castilla" en la escritura borroneada de los cuadernos. (...) El mapuzungun pasó a ser un estigma, una marca de inferioridad de quienes ingresaban forzadamente al sistema capitalista como mano de obra barata.»[4]

La poétesse mapuche Liliana Ancalao évoque ici la perte du mapuzungun, la langue originelle qui relie à la terre-mère, le lien fondateur de l'identité et de la culture, proscrite par les conquérants et leurs descendants. Á sa façon, elle historicise, en les visibilisant, les marques de cette forclusion inscrite depuis la conquête dans les corps, les âmes et la mémoire des peuples soumis et effacés de l'Histoire officielle. La réappropriation et la revalorisation de la langue dans un nombre croissant de communautés apparaît comme un préalable nécessaire du processus de décolonisation, dans la mesure où la langue relie les individus avec ce qui les constitue. La langue a le pouvoir de re-signifier la subalternité pour soi et la capacité de générer un dialogue alternatif, car s'exprimer dans sa langue c'est pouvoir transmettre sa vision du monde de façon singulière.

La coupure exprimée par Liliana Ancalao se trouve re-signifiée par la prise de parole des femmes de la communauté qui la ré-inscrivent dans la sphère publique par le biais de leurs interventions dans les médias, de leurs pratiques artistiques, autant que dans leur quotidien. L'étrangeté, le folklore et l'exotisme attachés à la langue mapuche pour celles et ceux qui la méconnaissent se dilueront d'eux-mêmes par l'effet de répétition et de reconnaissance.

Pour l'heure, même lorsqu'elles sont admises par l'État-Nation dont les populations relèvent, et même lorsque le bilinguisme est constitutionnellement acté, - on pense au guaraní au Paraguay, mais aussi à la Bolivie et au Pérou – , les langues des peuples originaires ne sont pas reconnues dans la plupart des espaces de la vie quotidienne (l'école, l'administratives, la sphère culturelle, politique, médiatique, etc.).

La pratique de la langue mapudungun ouvre une brèche dans le discours forclos et uniformisé de la langue espagnole qu'elle contamine. En désordonnant un ordre linguistique aseptisé, la pratique de la langue subalterne concrétise une égalité formelle restée lettre morte et vient « créer le trouble » (Femenías, 2007 : 210), un trouble (ré)générateur. Car la langue est une modalité d'action et une représentation culturelle qui engage le corps de celle ou celui qui s'exprime et interpelle le corps de celle ou celui à qui elle s'adresse. Faire revivre la langue mapuche participe également de la re-signification de symboles de la communauté mapuche stigmatisés (vêtements, traditions, savoirs, arts). À la fois affirmation socio

[4] Liliana Ancalao, poétesse mapuche (2010: 53-54), citée par Karina Bidaseca et Vanesa Vazquez Laba, (comps.) *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América Latina,* Buenos Aires, ediciones Godot, Colección Crítica, 2011.

esthétique et ethno politique, la pratique de la langue est un geste de réinscription de sa construction identitaire, la célébration des retrouvailles d'un peuple avec lui-même.

Un récent documentaire de Pamela Pequeño intitulé *Dungun, la lengua* (2012), présenté au Festival de Cine de Valdivia, raconte l'expérience d'une institutrice mapuche, Elba Huinca, qui, dans son école d'un quartier populaire de Santiago où sont scolarisés de nombreux immigrants, milite pour la diversité culturelle en pratiquant et en apprenant le mapudungun à ses élèves. Tout récemment, l'Académie Nationale de la Langue Mapuche a été inaugurée, Inarrumepegepeyem Mapuzugun Wallmapu Mew, pour revitaliser et promouvoir la langue sur le territoire ancestral mapuche Wallmapu.

Au cinéma, l'apparition de personnages d'indigènes interprété.e.s par des indigènes parlant leur langue est un phénomène encore marginal, mais qui suscite de vives réactions, suivant que la version originale est sous-titrée ou pas et suivant le regard porté par le ou la cinéaste qui demeure pour les films de fiction très majoritairement un.e huinca. *Estudio para una siesta argentina*, de Lía Dansker de 2003 et surtout *Hamaca paraguaya* écrit et réalisé par Paz Encina en 2006 (primé entre autres par la Quinzaine des Réalisateurs du Festival de Cannes et par le Prix Fipresci), marquent une rupture en ce sens. L'austérité de la mise en scène de *Hamaca paraguaya* sert la véritable protagoniste du film, la langue guaraní. Le film en guaraní sous-titré en espagnol paraguayen invite à réfléchir sur l'identité linguistique au Paraguay, un pays bilingue à 8O%. Les films de fiction mettant en scène des personnages s'exprimant dans leur langue originaire se multiplient, suscitant de nombreux commentaires : *Made in USA* et *Fausta, La teta asustada*, de Claudia Llosa, *El niño pez* de Lucía Puenzo, et *Nositaliaj. La belleza* de Daniela Seggiaro, surtout en l'absence volontaire de sous-titrage en castillan comme ce fut le cas de *La jaula de oro*, de Diego Quemada Díez.

Les corpus filmiques, dont les nouvelles technologies facilitent l'accès sans pour autant en garantir une ample diffusion, rendent compte de cette conscience de la subalternité, encore vécue comme l'empreinte indélébile imprimée par ceux que Maria Luisa Femenías appelle les « référents hégémoniques ». Son analyse de la complexité du statut des femmes indigènes appartenant à une communauté dont elles veulent défendre les droits souligne les obstacles qui les entravent car la perception et la construction des identités, objectivées et imaginées, représentées, combattues ou défendues par des « référents hégémoniques » est un filtre auquel se superpose une dimension ethnico culturelle source de conflit lorsqu'elle s'acccompagne d'une considération de genre.

« En esos casos, culturalmente se inculca a las mujeres un vago sentimiento de culpa por *traición* étnico-cultural cuando se enrolan en los reclamos por sus propios derechos y confrontan los estilos autóctonos que las discriminan. » (Femenías, 2007 : 204).

Á cela s'ajoute ce que la philosophe appelle les « identifications secondaires » et qui ont trait à la citoyenneté, c'est-à-dire à la participation à la vie démocratique au sein d'un État-nation.

Le travail à une échelle locale et la constitution de réseaux intercommunautaires constituent des solutions pour surmonter ces difficultés. En ce sens, il convient de mettre en avant le travail de Jeannette Paillan en tant qu'instigatrice du Premier Festival International de Cinéma et Vidéo Mapuche et de l'Abya Yala (Fantepufilmfestival), célébré en novembre 2013 à Temuco Wallmapu, au Chili. Cette rencontre avait pour ambition de « consolider le support audiovisuel comme une forme de visibilisation des différentes réalités socio-culturelles de la société mapuche et des peuples originaires d'Amérique (Abya Yala) et d'être

un lieu d'échange d'expériences à travers l'image en mouvement, un lieu de diffusion et de création, ouvert à des équipes multiculturelles[5] ».

Le XIIe Festival International de Cinéma et Vidéo Indigène quant à lui se déroulera en 2015 simultanément sur les territoires de la nation mapuche Wall Mapu, à Temuco, au Chili, et à Neuquén, en Argentine. Cette reconfiguration spatiale affirme l'identité des peuples originaires au-delà des frontières tracées par les États conquérants. L'événement culturel est de surcroît adossé à un objectif de formation de spécialistes en communication, capables de relayer et de réfléchir sur les réalités actuelles des peuples originaires. L'enjeu de cette formation est de rendre compte des spécificités communautaires, de lutter, contre le racisme, la discrimination et la ségrégation et de contribuer à la reconnaissance et à l'exercice effectif des droits des peuples originaires. Il s'agit enfin de concourir à une meilleure qualité de vie et de renforcer leur cosmovision, basée sur le principe collectif d'une réciprocité et d'égalité de genre[6].

Ce programme ambitieux est loin d'être encouragé par les autorités nationales chiliennes, et les difficultés ne sont pas seulement d'ordre matériel et technique. La création d'un **observatoire du droit à la communication des peuples indigènes** en dit long sur les obstacles institutionnels, étroitement liés à l'histoire de la nation à laquelle chaque communauté a été rattachée de force. Au Chili, la communauté mapuche prend position dans un contexte particulier caractérisé par un modèle économique ultralibéral, la non-application de La loi Indigène de 1993 votée pendant la période dite de Concertation et qui mobilisa autant qu'il divisa le mouvement de défense des droits mapuche, et l'application de la loi antiterroriste qui remonte aux années 2000 sous un gouvernement de gauche.

L'appropriation et la re-signification par le biais d'un medium longtemps détenu par les *winka* des représentations indigènes - le terme étant repris pour favoriser une communication transnationale des peuples originaires - est au cœur des préoccupations de Jeannette Paillan et de la CLAPCI. Inclusive et ouverte, la Coordination associe des professionnel.l.e.s et des novices, indigènes ou pas, mais engagé.e.s dans la défense des communautés originaires. Elle s'est transformée en une plateforme facilitant l'accès des peuples originaires aux médias pour renforcer leur capacité de diffusion des contenus et unifier les communautés. Consciente de sa pluralité et de la simultanéité des dimensions locales au sein d'une ère globalisée, la CLAPCI promeut la maîtrise de la technologie envisagée comme une arme essentielle pour communiquer et ouvrir des espaces propres et transcontinentaux.

Cinéma et politique sont intrinsèquement liés, mais leur résonance n'est pas la même suivant que l'on appartient à un groupe dominant ou à un groupe subalterne et suivant le degré de discrimination et l'impact des inégalités. Vouloir faire du cinéma ou de la vidéo pour produire un discours sur sa culture, sa langue, son territoire, sa condition de femme au sein d'une communauté originaire, est un processus complexe qui engage, bien au-delà de préoccupations esthétiques, les droits humains dont le droit à l'accès aux médias fait partie.

L'affaire Elena Varela, réalisatrice chilienne de *Newen Mapuche. La fuerza de la tierra* (2010), condamnée et emprisonnée durant presque deux ans alors qu'elle préparait son documentaire sur la lutte des mapuche contre les entreprises d'exploitation forestière, en dit

[5] www.fantepuvideomapuche.blogspot.fr/

[6] www.clacpi.org/chile-realizan-lanzamiento-del-xii-festival-internacional-de-cine-y-video-indigena-2015/

long sur la réalité de cet accès à l'image et sur l'oppression politique du peuple mapuche aujourd'hui au Chili. Partie enquêter sur l'assassinat d'un jeune militant mapuche, elle s'installa dans une communauté du sud de l'Araucanía, où elle constata puis subit elle-même le harcèlement policier et judiciaire envers les membres de la communauté et les violences tolérées par le gouvernement socialiste de l'époque. Alors qu'elle avait remporté plusieurs prix et obtenu de diverses institutions de l'État Chilien les fonds nécessaires au financement de son travail, elle fut accusée en 2008 au nom de la Loi antiterroriste d'avoir financé des terroristes du MIR, sur lequel elle menait également une enquête documentaire, et subit un procès de deux années au bout duquel toutes les charges de l'accusation furent abandonnées.

Son combat, relayé par des journalistes et militant.e.s dans les médias du monde entier et en particulier en Argentine, produisit une secousse dans la sphère audiovisuelle et permit de briser le silence et l'impunité. Elena Varela reconnaît que ce drame personnel a eu le mérite de sensibiliser un large public à la cause des mapuche dont une partie des représentant.e.s se trouve en prison ou inculpée pour des actes terroristes aussi absurdes que les charges qui pesèrent sur elle. En effet, certaines personnes sont condamnées à des peines de 25 ans de prison du fait de la persécution de l'État chilien institutionnalisée pendant la dictature mais toujours d'actualité.

Newen Mapuche. La fuerza de la tierra (2010), présenté dans de nombreux festivals et distribué en salle, adopte les codes de narration filmique du thriller pour rendre compte du climat dans lequel vivent les mapuche, suspecté.e.s et terrorisé.e.s comme au temps de la dictature et qui vivent comme des clandestins, s'exprimant souvent à visage couvert. Le cas d'Elena Varela n'est pas une exception et souligne deux choses : la vulnérabilité des groupes humains subalternes face à la violence des États d'une part, et le pouvoir des images d'autre part.

Bilan d'étape :

Qualifié.e.s de journalistes-activistes mapuche, les nouveaux militant.e.s, dont fait partie Jeannette Paillan, et leurs alter ego non mapuche, oeuvrent à modifier les politiques publiques et à alerter l'opinion sur des causes sociales oubliées (García Mingo, 2013 : 14). Ce média-activime, ou activisme culturel, prône une attitude ré-agissante et des pratiques qui réorganisent les discours dont elles déconstruisent les codes et les enjeux intentionnellement cachés mais toujours réactualisés.

Le développement de réseaux locaux et transnationaux, qui passe par l'acquisition de nouvelles compétences (la maîtrise des codes de la radio et de la télévision digitale, du cinéma et de la vidéo), permet le développement de nouvelles pratiques qui fissurent le mur des représentations.

La conscience de la subalternité et la production de discours décolonisés sont les fondations d'un nouvel édifice. Á l'encontre des théories a-historiques colonialistes, dont les effets sont encore palpables par la force de leur ancrage historique, des postures, des théories et des pratiques alternatives émergent qui s'appuient à la fois sur l'oralité (moyen de communication et de transmission ancestral de la langue) et les technologies actuelles audiovisuelles. Aujourd'hui, il est possible de produire des savoirs situés, locaux, médiatiquement diffusables à une échelle globale et susceptibles de générer des pratiques émancipatrices propres à chaque communauté.

Niée depuis la conquête par la culture occidentale ou occidentalisée, impérialiste, blanche, masculiniste et de tradition judéo-chrétienne, qui re-nomma ce qui avait déjà un nom, re-dessina les frontières au mépris des réalités sociales, géographiques, politiques et culturelles, la culture mapuche a été effacée simultanément à l'expulsion de la communauté et

à l'usurpation de ses territoires. L'auto-désignation est une étape décisive pour ouvrir des brèches dans « le régime de vérité » détenu par les groupes dominants.

En tant que *lumpen* historiquement occulté, subordonné et exploité, les femmes ont tardé à avoir accès aux écrans autrement qu'en tant qu'objet de désir ou de répulsion, exotique ou érotique. Étrangères à elles-mêmes, les femmes ont la possibilité de refonder une généalogie féministe afin de combler le trou noir de la domination et de poser les fondations d'une culture inclusive d'un nouveau genre. L'expérience de la subalternité intersectionnelle, dont les femmes sont les représentantes majoritaires, en font des médiatrices « privilégiées » pour repenser l'histoire et produire des images « subalternatives », porteuses d'un imaginaire collectif non plus centré, restreint ou exclusif d'un groupe humain mais au contraire ouvert, chaotique et fluide.

Références bibliographiques :

. Amorós, Celia. 2005. La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para las luchas de las mujeres. Madrid : Ediciones Cátedra, « Colección Feminismos ».

. Anzaldúa, Gloría. 1987. Borderlands/La Frontera: The New Mestiza. San Francisco : Spinsters/Aunt Lute.

. Bidaseca, Karina et Vazquez Laba, Vanesa. 2010. Feminismos y (des)colonialidad. Las voces de las mujeres indígenas del sur.
www.filo.unt.edu.ar/rev/temas/t7/t7_web_art_bidaseca_feminismo_des.pdf

. Bidaseca, Karina et Vazquez Laba, Vanesa (compil.). 2011. Feminisimos y Poscolonialidad. Descolonizando el feminismo desde y en América latina. Buenos Aires : Ed. Godot. 2011

. Burch, Noël et Sellier, Geneviève. 2009. Le cinéma au prisme des rapports de sexe. Paris : Vrin, « collection Philosophie et cinéma ».

. Carreño, Gaston. 2002. Entre el ojo y el espejo. La imagen mapuche en Cine y Video. Memoria profesional en Antropología Visual. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Chile : Profesor Guía Michel Romieux.
www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0035040.pdf

. Cavallo, Ascanio et Douzet, Pablo et Rodríguez, Cecilia. 2007. Huérfanos y perdidos: Relectura del cine chileno de la transición 1990 - 1999. Santiago : Chile Uqbar editores.

. Chakravorty Spivak, Gayatri. 2010 (1983). Can the subaltern speak ? reflections on the history of an idea. New York : Columbia University Press, Edited by Rosalind C. Morris.

. García-Mingo, Elisa, 2013. "Persiguiendo la utopía: medios de comunicación mapuche y la construcción de la utopía del Wall Mapu".
www.academia.edu/4647048/PERSIGUIENDO_LA_UTOPIA_MEDIOS_DE_COMUNICACION_MAPUCHE_Y_LA_CONSTRUCCION_DE_LA_UTOPIA_DEL_WALL_MAPU

. Femenías, María Luisa. 2007. El género del multiculturalismo. Bernal : Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

. Lauretis, Teresa. 1992. Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine. Madrid : Cátedra.

. Moraga, Cherríe et Anzaldúa, Gloria (editoras). 1988. Esta puente, mi espalda. Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos. Traducido por Castillo, Ana et Norma Alarcón. San Francisco : Ism Press, Inc, editorial « ismo ».

. Paillán, Jeannette. 2014. Comunicación indígena. Voz propia de los pueblos originarios. Madrid :Casa de América.
www.casamerica.es/sociedad/comunicacion-indigena-voz-propia-de-los-pueblos-originarios

. Suárez Navaz, Liliana et Hernández, Rosalva Aída (eds.). 2008. Decolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes. Madrid : Ediciones Cátedra, « Colección Feminismos ».

. Victoriano, Felipe et Claudia Darrigrand. 2009. "Representación", Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (eds.). México: Siglo XXI editores.

Laurence H. Mullaly :

Doctora de la Universidad de La Sorbona (« Julio Cortázar y Manuel Antin : literatura y cine argentinos de los años 60 : la problemática de la adaptación »), Laurence H. Mullaly es Profesora Titular en la Universidad Bordeaux Montaigne, desde 2007. Su investigación y su docencia se centran en los cines hispanoamericanos, el tema de la memoria y de las identidades desde el prisma de los estudios de género. Tiene publicados artículos sobre Lucrecia Martel, Lucía Puenzo, María Luisa Bemberg, Natalia Smirnoff, Albertina Carri, Pilar Miró, Icíair Bollaín. Editó el número 8 de la revista electrónica *Lectures du genre* titulado « L'imagerie du genre: la (re)conquête de l'espace visuel en Amérique Latine au XXIè siècle. » (www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_8/La_Une.html) y coordinó *Femmes, écritures et enfermements en Amérique Latine*, (C. González, C. Lepage, L. Mullaly, A.Ventura), PUB, Bordeaux, 2012. Junto con Michèle Soriano, acaba de publicar *De cierta manera. Cine y Género en América Latina*, L'Harmattan, Paris, 2014.

Résumé article:

Trop longtemps exclues des postes de pouvoir et des professions techniques les plus valorisées, les femmes ont pourtant toujours été présentes dans les arcanes de l'industrie cinématographique. Leurs œuvres réalisées restent nettement moins nombreuses et moins valorisées, moins distribuées et donc moins vues, du fait de leur exclusion des canons culturels hégémoniques. Le cinéma chilien actuel révèle bien des fractures que les travaux sur l'intersectionnalité et les médias invitent à explorer. Cet article a pour ambition de braquer un projecteur sur la sous-représentation de la communauté mapuche sur les écrans. La subalternité subie et les stratégies de résistance entamées depuis une vingtaine d'années par des femmes cinéastes viennent questionner les rapports de domination dans le Chili contemporain.

14. « La figuration de soi dans le cinéma de María Luisa Bemberg », *Femmes, écritures et enfermements en Amérique Latine*, C. González, C. Lepage, L. Mullaly, et A. Ventura (eds), Bordeaux, PUB, Collection de la Maison des Pays Ibériques, 2012, p. 227-242.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 4 : Renouvellement épistémologique des savoirs et des pratiques / I. Penser et regarder autrement / A. Conscience des rapports de pouvoir-savoir / 1. Femmes, écritures et enfermements

MARIA LUISA BEMBERG : LA FIGURATION DE SOI

Laurence MULLALY
Université Michel de Montaigne –Bordeaux 3

Introduction

Le cinéma interpelle la société à travers les représentations qu'il produit et dont il est le produit. Historiquement, les femmes occupent une place mineure au sein de cette puissante industrie chargée de véhiculer et de nourrir l'imaginaire collectif. Depuis plus d'un siècle, elles sont donc captives d'un regard « androcentré » qui les forclôt dans une vision stéréotypée et binaire. Les femmes sont avant tout des objets du désir écranique, étiquetées pures ou diaboliques, mais rarement sujets de leurs propres désirs.

La cinéaste argentine María Luisa Bemberg a pris très tôt conscience de la hiérarchie des sexes. Enfant rebelle d'une riche famille de l'oligarchie[1], elle n'eut de cesse d'outrepasser les limites dans lesquelles sa condition de femme la cantonnait, et ce, en totale contradiction avec les normes de son milieu d'origine.

Son cheminement iconoclaste et la place qu'elle conquit dans le cinéma national et international révèlent une conscience féministe qui devint le moteur de son œuvre, entamée dans les années 1970 et interrompue à sa mort en 1993.

Les protagonistes féminines des six longs métrages de María Luisa Bemberg, et tout particulièrement celles de *Miss Mary*, ont ceci en

[1] Parente par alliance de la famille Ocampo, dont l'aînée, Victoria, née en 1890, demeure une figure emblématique de la sphère culturelle, María Luisa Bemberg, quoique sa cadette de trente ans, reçut la même éducation, ce qui témoigne de la permanence des valeurs de l'élite, particulièrement vigilante quant au destin de ses femmes. Il convient par ailleurs de noter que l'exploration de l'univers de Silvina Ocampo laisse entrevoir des affinités avec la personnalité de Bemberg qui n'ont pas encore été étudiées. En effet, le scénario du septième film de Bemberg est l'adaptation du conte de Silvina Ocampo, *El impostor*. Le travail d'écriture était bien engagé avec Alejandro Maci, (son assistant réalisateur sur ses deux films précédents : *Yo, la peor de todas*, en 1990, et *De eso no se habla* en 1993), quand la cinéaste décéda avant le tournage.

commun qu'elles interrogent le rapport du sujet au pouvoir. Si l'on considère, à la suite de Christine Delphy, que le patriarcat est l'ennemi principal[2], en ce sens qu'il désigne le système d'oppression des femmes, María Luisa Bemberg s'attache à en rendre visibles les rouages, de façon à susciter la prise de parole et de décision de sujets jusqu'alors passés sous silence par un système politique de nature sociale qui place les femmes sous dépendance.

1. Deux ou trois choses que l'on sait d'elle

La cinéaste n'a pas attendu l'aval du clan Bemberg, considéré comme l'un des plus influents de la société portègne du début du siècle, pas plus qu'elle ne s'est préoccupée des réticences et de l'hostilité du milieu du cinéma, exclusivement contrôlé par des hommes, pour se lancer avec passion[3] dans une aventure artistique dont on n'a sans doute pas encore bien mesuré les enjeux.

Sa démarche, à la fois artistique et politique, est avant tout le fruit d'une expérience personnelle qu'il convient de prendre en considération, dans la mesure où, selon la théoricienne nord-américaine Teresa de Lauretis, « le concept d'expérience […] fait se rejoindre et se conflictualiser le social et le psychique – pulsions et désir »[4]. Autrement dit, il s'agit d'analyser « les mécanismes par lesquels le sujet est produit, à la fois comme un sujet social et sexuel, non seulement au travers de son interpellation par les discours, les représentations et les pratiques du sexe, mais aussi par sa participation active dans ces discours, représentations et pratiques »[5].

C'est l'expérience du genre en tant que division hiérarchisée des sexes et l'expérience de l'inégalité qu'elle génère, une moitié de l'humanité exploitant l'autre, qui conduisirent María Luisa Bemberg à se saisir du medium cinématographique. Elle n'aura de cesse

---

[2] Christine Delphy, *L'ennemi principal, Penser le genre*, Paris, Syllepse, vol. 2., 2009.

[3] John King, Sheila Whitaker, Rosa Bosch, (edited by), *An Argentine Passion, María Luisa Bemberg and her films*, London, New York, Verso, 2000.

[4] Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires, De Foucault à Cronemberg*, Paris, La dispute, 2007, trad. Française de Marie-Hélène Bourcier, p. 21.

[5] *Id.*

d'interpeller sa société en intervenant directement dans les discours, les représentations et les pratiques culturelles.

Déjà mère de quatre enfants après dix années de mariage, María Luisa Bemberg se sépare de son époux, alors que le droit au divorce n'a pas encore été accordé aux femmes et, une fois son nom de jeune fille retrouvé, prend part à l'effervescence culturelle et politique portègne. Sa rébellion se nourrit de lectures parmi lesquelles *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir (1949) et *The feminine mystique* de Betty Friedan[6] (1963), et de rencontres, notamment à l'institut Di Tella, où se côtoient de nombreuses personnalités qui, à l'image de Griselda Gambaro, sont en rupture avec des traditions et pratiques intellectuelles, artistiques et politiques jugées dépassées. Elle fonde avec Catalina Wolff le *Teatro del Globo* et participe à la création de l'Union Féministe Argentine. Au début des années 1970, l'incompréhension de la perception féminine dont témoignent les réalisateurs pour qui elle écrit plusieurs scénarios, la pousse à passer à l'acte cinématographique :

> *María Luisa Bemberg es un sujeto femenino histórico y concreto, consciente de su inserción en el sistema sexo/género, que –también como cineasta- se ha propuesto desafiar los modos predominantes de representación; y esto se hace evidente en sus filmes, más allá de sus declaraciones extratextuales. En sus películas, verdaderos campos de batalla de la producción de sentidos, se propone una visión alternativa a la cultura patriarcal* [7].

Chacun des films tournés par la cinéaste offre un point de vue féminin sur la condition des femmes dans la société argentine. Et pour donner un aperçu du climat dans lequel elle évoluait, je me réfèrerai aux trois raisons invoquées par la Junte militaire pour censurer ce qui aurait dû être son premier film, en 1982. *Señora de nadie,* dont le titre est on ne peut plus explicite (*Femme de personne* et non plus femme de son mari, c'est-à-dire lui appartenant), raconte la

[6] Betty Friedan, *The Feminine. Mystique*, Dell, Nueva York, 1963.

[7] Gabriela Weller, « Desobediencias y rebeldías en el cine de María Luisa Bemberg », *La passionaria María Luisa Bemberg*, 1984, consultable : http://www.cinelibre.ch/download/bemberg_libretto.pdf)

trajectoire d'une femme mariée incarnée par Luisina Brando qui, après avoir découvert l'infidélité de son mari, quitte le foyer et ses deux enfants, pour trouver sa véritable identité et finit par se lier d'affection avec un jeune homosexuel interprété par l'acteur novice Julio Chávez :

> *Me dieron tres razones: la primera, porque era un pésimo ejemplo para las madres argentinas; la segunda, es que hay un maricón – "Yo, señora, prefiero tener un hijo con cáncer a que sea maricón"; y la tercera, es que la dirige una mujer"* [8].

L'explication a le mérite d'exposer trois principes fondateurs d'une idéologie hégémonique dans la société argentine au sein de laquelle les individus féminins se trouvent assignés à une position subordonnée à la domination masculine, la maternité est entendue comme une fonction reproductrice, et l'hétérosexualité comme sexualité exclusive. Ces normes naturalisées sont intériorisées par l'ensemble de la société et en tant que références implicites opèrent une discrimination à l'égard des comportements différents.

Or, du haut de ses cinquante huit ans, María Luisa Bemberg est déterminée à « sortir du placard ». Grâce à son obstination à intervenir dans le discours exclusivement pensé et transmis par un sujet masculin dominant, *Señora de nadie* sera finalement réalisé en 1986, après un premier long métrage intitulé *Momentos*. Ces deux opus s'inscrivent dans une première période de dénonciation dont le point culminant est *Camila*. Sorti en 1984, ce film culte célébrait le retour à la démocratie en proposant une relecture de la tragédie romantique de la jeune Camila O'Gorman, jeune femme de la bonne société portègne condamnée à mort pour avoir aimé un prêtre avec qui elle s'enfuit. En pleine controverse nationale entre « *unitarios* » et « *federales* », la transgression de la jeune femme défiait la toute-puissante Église Catholique. Pour María Luisa Bemberg, qui s'attaquait au marché international grâce à cette co-production avec l'Espagne, il s'agissait de subvertir les modalités du mélodrame en plongeant aux sources de la violence de genre, à travers une figure de

[8] Luis Trelles Plazaola, *Cine y mujer en América Latina, Directoras de largo-metrajes de ficción*, Puerto Rico, EDUPR, 1991, p. 113.

femme insoumise, sacrifiée sur l'autel de la politique.

Le film suivant, *Miss Mary*, tourné en 1986, se situe à la charnière d'une deuxième étape dans l'œuvre de la cinéaste. En effet, la dimension revendicatrice de son féminisme émergent s'enrichit alors d'une réflexion sur les conditions de production des comportements conditionnés et entretenus par le pouvoir patriarcal.

2. Les racines historiques de l'enfermement

Miss Mary raconte l'histoire d'une famille de la bonne société argentine, produit exemplaire de l'idéologie « *ganadera* ».

La séquence inaugurale du film est chronologiquement déconnectée du reste du récit, la date en surimpression indiquant que l'action se situe en 1930. Elle met en scène le coucher de deux jeunes sœurs dont la prière du soir, ânonnée en anglais sous la férule d'une gouvernante, est suivie d'une brève apparition des parents venus embrasser leur progéniture avant de sortir *fêter*[9] le triomphe du Général Uriburu. Rappelons qu'à cette date, le Général conservateur Uriburu venait de renverser le président Hipólito Irigoyen, représentant du parti radical démocratiquement élu pour un second mandat[10]. Le coup d'état signifiait l'arrêt brutal d'une politique intégrant pour la première fois une classe moyenne en partie issue de l'immigration. Le 6 septembre 1930 marqua le début de ce que les Argentins considèrent comme « la Décennie Infâme », caractérisée, entre autres, par le retour d'un conservatisme historique.

La deuxième séquence du film est un montage de photographies d'archives illustrant cette période agitée. Ce procédé très classique donne une plus grande véracité au récit et contribue à se concilier l'adhésion du spectateur, rassuré par cet ancrage historique. Ici, il vise davantage à souligner les liens entre l'histoire familiale des Bordegain,

[9] C'est moi qui souligne.

[10] Irigoyen avait été élu lors d'un suffrage non entaché de fraude, comme c'était la tradition jusque là, le 2 avril 1916, premier président de l'Union Civique Radicale, ce qui signifiait que pour la première fois une alternative politique au conservatisme historique.

appartenant à la classe sociale dominante, et l'Histoire nationale, voire internationale, leurs correspondances intimes et leurs influences réciproques.

L'analyse du contexte historique auquel font référence les photographies ainsi insérées permettrait – à condition de l'étayer davantage – de dresser le bilan des politiques menées par une poignée d'hommes qui se sont souvent placés par la force à la tête de l'Etat argentin entre 1930 et 1945.

Je veux parler du Général Agustín P. Justo, au pouvoir entre le 20 février 1932 et le 20 février 1938, de J.G.R.M. Ortiz Lizardi, qui gouverna entre 1938 et 1942, de Ramón Castillo, renversé en 1943 par le coup d'état de Arturo Rawson et les GOU (*Grupos Oficiales Unidos*), de Pedro Pablo Ramírez, au pouvoir entre le 7 juin 1943 et le 25 février 1944, lui-même destitué par le Général Farrell qui gouverna jusqu'au 4 juin 1946, le Général Juan Perón ayant obtenu et gagné les élections de 1945, après avoir soutenu le coup d'état contre Irigoyen en 1930.

Il résulte du survol de ces années durant lesquelles se succèdent de nombreuses personnalités une permanence idéologique que souligne la cinéaste de façon allusive. En effet, la tendance au conservatisme, la fraude qualifiée de « patriotique », la facilitation de la prise d'intérêts économiques des capitaux étrangers, essentiellement britanniques, et le durcissement idéologique, contraire au processus de laïcisation entamé par la frange libérale, constituent le socle sur lequel s'est arqueboutée l'oligarchie terrienne, dont le clan Bemberg faisait partie.

On aura donc compris que, placé au seuil du film, ce corpus photographique dépasse largement son rôle de « caution historique ». Ce qui intéresse la cinéaste a peu à voir avec l'illustration du passé, mimétiquement reconstitué – selon le modèle des *biopics* ou *biographic pictures*, très en vogue sur les écrans depuis quelques années. María Luisa Bemberg cherche au contraire à dessiner en creux le portrait d'une classe sociale et politique dont les pratiques permettent d'appréhender la double fonction du pouvoir : contrôler et produire l'identité.

La diégèse du film se déroule entre 1938, date de l'arrivée de Miss Mary en tant que septième gouvernante en charge des trois enfants, et

1945, année du mariage arrangé de la cadette, à la veille du soulèvement populaire en faveur de Perón et de la fin de la Seconde Guerre Mondiale. L'essentiel du récit correspond au séjour de Miss Mary dans la famille Bordegain, véritable microcosme isolé dans son « *Estancia San Simón* ». Introduit par une série de flash back ou analepses mettant à distance ces événements sur lesquels la gouvernante pose un regard introspectif et rétrospectif, le récit est complété, dans la dernière partie du film, par le dialogue avec l'héritier mâle des Bordegain, Johnny.

Le choix d'une prise en charge de la narration par la gouvernante anglaise imposait des dialogues presque exclusivement en anglais, ce qui relevait à l'époque du défi, voire de la provocation puisque quatre années à peine s'étaient écoulées depuis la défaite argentine de la Guerre des Malouines, livrée contre l'Angleterre entre avril et juin 1982 et qui précipita la chute de la Junte militaire[11].

María Luisa Bemberg fit d'un personnage secondaire, un peu à la marge, et isolé linguistiquement, la protagoniste de son film. Il s'agissait là d'une stratégie habile dans la mesure où la gouvernante se situe à la fois au carrefour et à l'avant-poste des hiérarchies ordonnées par le despotisme patriarcal.

Sa fonction la place en contact quasi permanent avec les enfants dont on lui confie l'éducation. Les adultes de la famille ne lui accordant que peu de considération, ne s'en méfient pas, laissant entrevoir un fonctionnement intime propre à une caste soucieuse de ne pas s'attirer de publicité. La gouvernante circule librement parmi les domestiques, tout en affichant un décalage propre à sa condition intermédiaire, et pose un regard singulier sur les épisodes qui secouent le clan Bordegain.

Enfin, son propre vécu, auquel il est fait allusion à travers sa relation épistolaire avec sa mère, ou lorsqu'elle est l'objet de la curiosité têtue des enfants qui l'interrogent avec insistance sur sa vie sentimentale, opère comme un filtre supplémentaire sur la réalité. Son destin est par ailleurs scellé par les conflits mondiaux qui déchirent l'Europe et attisent un sentiment nationaliste exacerbé, empreint de racisme.

---

11 L'audace de la cinéaste se manifeste également dans le choix de l'actrice britannique Julie Christie, étoile filante du nouveau cinéma anglais.

La gouvernante est à la fois un personnage central autour duquel s'articulent plusieurs micro-récits enchevêtrés et le sujet d'un drame intime, qui bouleverse l'ordre qu'elle était censée perpétuer.

3. La mauvaise éducation

La place et le rôle impartis à Miss Mary ainsi qu'à chacun des membres de la famille et de la domesticité sont mis en scène dès son arrivée. C'est le cadet célibataire de la fratrie, Roberto Bordegain, qui l'accueille à la gare. Condamné à jouer les seconds couteaux, l'administrateur de l'*hacienda*, manifeste, par son refus de parler anglais, un nationalisme dépassé qui n'a d'égal que le mépris de la gouvernante, portant haut l'honneur d'être l'unique représentante de la Vieille Europe à venir dans des contrées reculées enseigner ses valeurs. Toutefois, la découverte, au beau milieu de la pampa, de l'exacte reproduction d'une demeure normando-anglaise, entame son enthousiasme et ses préjugés.

Mecha, la mère, l'accueille avec bienséance et, tout en faisant les présentations, s'étonne de ce qu'une aussi jolie femme puisse être gouvernante. Tout en devisant sur l'état du monde et la montée du nazisme, elle lui indique ses quartiers, lui précise le nom des domestiques, et après avoir marqué une pause devant « *the little crying room for when I'm sad* », sorte de « boudoir aux larmes », conduit Miss Mary dehors pour la présenter à ses beaux-parents et à ses trois enfants. S'ensuit un entretien en tête à tête avec le père, dont les exigences éducatives concernant ses deux filles témoignent d'une conscience de caste et d'un héritage patriarcal intact.

Le père incarne la figure de l'autorité absolue qu'il délègue à Miss Mary en exigeant d'elle une surveillance étroite de ses filles. En réponse au commentaire étonné et un brin moqueur de Miss Mary face à l'exigence d'un contrôle absolu des moindres faits et gestes de sa progéniture féminine : « Je croyais que l'Argentine était un pays sûr », le chef de famille rétorque qu'aucune femme n'est en sécurité lorsqu'il y a des hommes autour et ajoute, après une pause où pointe le reproche : « Vous devriez le savoir. » Sur un ton suspicieux, il demande alors à Miss Mary le motif de son départ pour l'Argentine,

laissant par ailleurs sous-entendre qu'une aussi jolie femme aurait pu trouver un meilleur parti.

Cette scène de la prise de fonction officielle de Miss Mary est filmée en champ contre champ, procédé classique de l'échange, au cours duquel le jeu des acteurs souligne l'importance des non-dits et des sous-entendus, en particulier de l'hypocrisie et du cynisme du père, interprété par Eduardo Pavlosky. Alors que Miss Mary se maintient avec distinction mais dans une position de légère infériorité, notamment en baissant régulièrement les yeux pour ne pas fixer son interlocuteur masculin, comme il convient à une femme « bien élevée », celui-ci la toise avec insistance. Il l'interrompt lorsqu'elle confesse avoir accepté ce travail parce qu'elle n'a pas de revenus : « mais de très jolis yeux bleus, à moins qu'ils ne soient violets ». S'inclinant vers elle pour lui signifier l'intérêt qu'elle suscite en lui, il fait la démonstration de son adage : « *Ninguna mujer está segura mientras haya hombres* ». Julie Christie-Miss Mary, dont le visage impassible témoigne d'une politesse aguerrie, demeure silencieuse mais soutient cette fois son regard, lui indiquant à son tour quelle place elle entend occuper et quelle limite elle ne franchira pas.

Le père se redresse alors et enchaîne, comme si de rien n'était, sur la suite du programme éducatif de ses filles, puisque c'est presque exclusivement d'elles que Miss Mary aura la charge, Johnny, le fils aîné, ne semblant pas faire l'objet du même contrôle parental.

Il s'agira de leur enseigner « *un peu de tout*[12] : anglais, histoire, couture, art, etc… », l'acquisition de connaissances se bornant à la nécessité pour les jeunes filles d'être bien éduquées et pour cela très surveillées : « *closely supervised* ». Le buste légèrement incliné, Miss Mary paraît surprise de la rigidité dont elle est en passe de devenir l'instrument ; néanmoins, elle se montre rassurante en lui rappelant que toutes les jeunes filles dont elle a eu la charge sont arrivées au mariage « *en condiciones apropiadas* ».

Le père, dubitatif, précise alors qu'elle est la septième à exercer cette responsabilité, que ses filles sont difficiles – son aînée veut être actrice – et que son épouse est incompétente (« *helpless* ») car beaucoup trop laxiste. Miss Mary se rebiffant lorsqu'il fait allusion au châtiment corporel qu'il a lui-même expérimenté en Angleterre, il en

[12] C'est moi qui souligne.

appelle enfin à la religion, seule capable de maintenir les femmes hors de danger (« *Religion keeps women out of trouble* »). Miss Mary acquiesce les yeux mi-clos, mais le ton et la durée de son « *Yes* » ainsi que son regard en biais indiquent que son consentement relève moins d'une adhésion volontaire que de la soumission contrainte à la fonction qu'elle exerce.

La première prise de contact entre Miss Mary et les membres de la famille Bordegain met en exergue la représentation de l'identité féminine dans l'Argentine des années 30 à 45. L'entretien individuel entre Miss Mary et chaque parent souligne leur obsession commune. En confiant Terry et Carolina à une gouvernante anglaise, ils prétendent les conduire vierges à l'autel, le mariage étant le seul destin convenable pour une jeune fille de la bonne société.

Préoccupés par la préservation d'un ordre ancien et obsolète qui menace de s'effondrer, ils manifestent une indifférence et une incompréhension du vécu de leurs enfants aussi grande que leur aveuglement politique.

Les rituels familiaux réunissant le clan au complet sont de véritables scènes de genre, tableaux de mœurs[13]. En société, ils agissent en tant que représentants de l'oligarchie terrienne argentine, c'est-à-dire comme une classe sociale privilégiée complètement détachée du reste de la population dont elle entend pourtant continuer de conduire la destinée[14].

Leur mentalité de puissants propriétaires argentins opère comme un filtre déformant lorsqu'ils observent, en spectateurs, le chaos européen. Ernesto Bordegain suit l'évolution de la guerre civile espagnole à la radio en pestant à chaque avancée de l'armée républicaine, dont les troupes sont identifiées par un petit drapeau rouge planté sur une grande carte. De même, la montée du nazisme

---

[13] Ainsi en va-t-il des repas ponctués par les esclandres de Mecha et les égarements de Mama Victoria, ou des petits spectacles donnés sur la terrasse par les petites donnant un instant libre cours à leur vitalité adolescente en dansant sur un air de fox trot.

[14] Mecha oblige ainsi un couple de *peones* à se marier religieusement. Après les avoir « paternellement » sermonnés, elle leur indique qu'elle se charge de tout et semble étonnée lorsqu'ils lui rétorquent que leurs papiers d'identité sont en possession de Don Roberto, son beau frère, au cas où il y aurait des élections.

puis le conflit mondial semblent tourner à leur avantage, occasionnant des renversements de rôles entre la vieille Europe et son ancienne colonie qui ne sont pas pour leur déplaire. Quant aux enfants, en particulier les deux jeunes filles, surprotégées et isolées dans leur *hacienda*, ils découvrent le monde à travers les effets qu'ont sur les adultes les bribes d'informations entendues à la radio (le suicide de Lugones) ou glanées lors d'échanges entre adultes (le grand-père ruiné dans les casinos de la Côte d'Azur et la grand-mère, Mamá Victoria, à la mémoire erratique, retraçant chaque jour la généalogie des morts et des vivants en brassant les photographies de famille comme s'il s'agissait d'un jeu de cartes).

4. Miss Mary ou la forclusion du « moi » féminin ?

Le film est ponctué de scènes apparemment anodines mais qui révèlent les multiples formes d'aliénation garantes de la pérennité d'une idéologie. La relation évolue entre Miss Mary, témoin privilégié mais aussi instrument de cette mise en œuvre, et les deux filles, victimes de cet assujettissement programmé. L'exploration du microcosme familial, où se modèle la norme, c'est-à-dire l'instance de référence, met en scène les multiples régulations qui s'opèrent dans l'espace social.

L'idéologie mise au jour par la cinéaste est transmise de mère en fille, ou femme à femme, l'identité du sujet féminin se trouvant ainsi prise dans les rets d'une censure à la fois explicite et implicite.

Le film interroge les deux formes puisqu'il est construit autour de la volonté d'exposer la norme dont le point de départ serait l'assignation d'un sexe biologique, qui emprisonne le sujet féminin – ici les deux sœurs. Le contraste avec le sort du frère aîné souligne implicitement et constamment ce processus de régulation dès la naissance, dans la mesure où Johnny, lui, échappe aux mesures discriminantes strictement appliquées à ses soeurs. Au sexe, s'ajoute une race, un nom, une lignée à partir de laquelle se construit la projection plus ou moins fantasmée de cette norme dont l'éducation est l'instrument de réussite. C'est en effet par elle que la norme

s'intériorise, par le biais de la loi, des bonnes manières, de l'instruction genrée, du contrôle de la sexualité et des interdits.

La première forme de censure et la plus manifeste dans le film est celle qui s'applique au corps, passé sous silence à force de n'être envisagé que sous forme d'énoncés euphémistiques proférés par Miss Mary à l'adresse de Terry et Carolina. Au quotidien, la vitalité débordante des deux jeunes filles Bordegain est systématiquement bridée et perçue comme symptomatique. Carolina, qui se présente à Miss Mary comme Isadora Duncan, aime danser pieds nus dans le jardin en chantant, signe d'excentricité inquiétant aux yeux de ses parents.

Songeons également à la découverte de la menstruation. Appelée à l'aide par la cadette qui croit que sa sœur aînée est en train de mourir parce qu'elle saigne entre les jambes, la gouvernante refuse – à moins qu'elle n'en soit incapable – d'expliquer le processus physiologique et d'accompagner vers la puberté, en les rassurant, les deux sœurs bouleversées. Sans bien comprendre les enjeux et l'impact de cet événement, Carolina veut fêter son entrée dans la vie de femme et se sent fière. Or Miss Mary lui intime l'ordre de se taire et de ne surtout pas en faire état, comme si une menace pesait désormais sur elle. L'obéissance et l'ignorance dans lesquelles elles sont maintenues – leurs pourquoi réitérés se heurtant toujours à des explications obscurantistes – provoquent un repli sur soi de Terry qui proclame qu'elle ne se mariera pas et qu'elle ne veut plus, dans ces conditions, être une femme. Quant à Carolina, Miss Mary l'immobilise en l'obligeant à garder le lit plusieurs jours. On pourrait voir dans ces quelques plans la mise en bière métaphorique de l'état d'enfant qui la maintenait temporairement à l'abri d'un danger susceptible de se manifester à tout instant. À peine intronisée femme, Carolina est dessaisie de son corps et placée sous haute surveillance jusqu'à sa mise sous tutelle renforcée lorsqu'elle se mariera.

Terry et Carolina rejettent d'autant plus violemment ces assignations et contraintes qu'elles en perçoivent les effets, notamment chez leur mère. Lors d'un entretien accompagnant la sortie du film en Espagne, M.L. Bemberg n'avait pas fait mystère du sentiment ambivalent que lui inspira sa propre mère, à la fois victime et bourreau :

Era una víctima, pero que se ocupaba de formar futuras víctimas. Yo le tenía mucha lástima. […] Era dependiente, sometida. No quería parecerme a ella. Quería vengarla. Ella podría haberme ayudado a romper con mi medio. En cambio se había transformado en custodia de los valores que habían cercenado su existencia[15].

Or, n'est-ce pas la mère qui transmet à ses filles leurs premières terreurs nocturnes en les enjoignant de vérifier qu'aucun monstre n'est tapi sous leur lit ? En inculquant à Terry et Carolina la peur de leur propre corps puis en couvrant du sceau du secret les révélations qui entourent ses rythmes et fonctions (les règles, le plaisir sexuel, l'enfantement,…), Mecha et Miss Mary actualisent de manière inconsciente ou tacite l'accomplissement de la norme.

Instinctivement, Terry et Carolina tentent de s'écarter du modèle maternel. Mamá Victoria, la grand-mère, n'a plus toute sa tête, et leur mère cache sa dépression derrière des verres fumés, jouant au piano du lever du jour à la nuit tombée un morceau de Satie, lointain écho de velléités artistiques figées dans une pratique ornementale qui laisse transparaître la vacuité de sa vie et son impuissance.

Miss Mary occupe une position à part. Vieille fille puisque sans nouvelles d'un fiancé parti sur le front, elle échappe au mariage mais se trouve de ce fait marginalisée car elle n'est plus en mesure de procréer. Elle ne prend certes pas part au cycle de la reproduction biologique mais assure, par sa fonction d'éducatrice, la continuité d'un ordre fondé sur l'exploitation de la femme. Pourtant, la complicité pudique qui s'instaure entre elle et les trois enfants exprime la possibilité d'un lien affectif, qui sera d'ailleurs l'élément déclencheur, révélateur ou annonciateur d'une série de drames.

En effet, dans la deuxième partie du film, la gouvernante est le siège d'une double tension entre devoir et désir, dont l'impossible conciliation souligne le travail de la norme, cet ensemble de principes tirés de pratiques qui fondent et forment le sujet. Miss Mary apparaît alors non pas comme l'instrument de la forclusion mais comme un sujet constitué par la forclusion, à laquelle Judith Butler confère une

---

[15] Clara Fontana, *María Luisa Bemberg, Los directores del cine argentino*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 34.

dimension sociale et pas seulement psychique. Cette violence exercée sur le sujet féminin qui s'est fabriqué dans l'acceptation d'une série d'injonctions extérieures et intérieures, que ce soit à travers les tabous, les punitions, les refoulements et les interdits, est aussi le mécanisme par lequel celui-ci bascule dans la transgression. En transgressant la norme, Miss Mary exerce ce que Judith Butler appelle la puissance d'agir :

> *Je suis née dans un monde dans lequel certaines limitations ont constitué la possibilité de ma subjectivité, mais […] ces limitations ne sont pas des caractéristiques structurelles et figées de mon moi. […] Même si ma puissance d'agir est dans une certaine mesure conditionnée par ces limitations, elle peut aussi en partie les thématiser et les modifier. Ce qui ne signifie pas qu'il sera possible de les dépasser – il y a toujours une limitation ; il y aura toujours telle ou telle forclusion à l'œuvre – mais je crois que la situation comporte un élément dynamique beaucoup plus important qu'on n'a coutume de dire*[16].

La figure exemplaire de la gouvernante déstabilise l'ordre immuable et mortifère dont elle est la garante. Lorsque Johnny, bouleversé par l'initiation sexuelle dont il a fait l'objet bien malgré lui, frappe à sa porte en pleine nuit, elle transgresse un interdit majeur et cède à un désir refoulé et une sensualité réfrénée depuis trop longtemps. Chassée par Mecha sans avoir pu faire ses adieux aux enfants, elle affronte toutefois sa patronne en affichant des larmes de honte et en l'interpellant.

Le bannissement de Miss Mary tient d'ailleurs lieu d'exutoire à Mecha, piégée par des normes auxquelles elle a fini par consentir. Dessaisie de ses attributions éducatives et maltraitée par un mari volage dont la virilité s'exprime impunément par le droit de cuissage qu'il exerce à l'endroit de sa future belle-sœur[17], Mecha exige de son

---

16 Judith Butler, *Humain, Inhumain*, *Le travail critique des normes*, Paris, Amsterdam, 2005, p. 106.

17 Celle-ci est d'ailleurs une figure secondaire intéressante car elle démontre le périple d'une jeune femme appartenant à un milieu inférieur et qui, ayant eu une relation adultère suivie avec un riche propriétaire dont sont nés deux fils, entend bien subvenir à leurs besoins et aux siens. La quête d'un nouveau protecteur donne lieu à des scènes coquasses car le personnage incarné par Luisina Brando (héroïne du

époux qu'il châtie la gouvernante. Ce faisant, elle s'attribue un rôle incombant traditionnellement aux hommes en prétendant venger l'honneur de son fils. Or, celui-ci ayant été dépucelé par une prostituée selon un rituel ancestral, le père se désintéresse de l'affaire. À ses yeux, l'incident concernant Johnny et Miss Mary ne saurait revêtir les oripeaux du scandale, la gouvernante, reléguée au rang de domestique et n'étant plus en âge d'enfanter, ne présentant pas un véritable danger pour le clan Bordegain.

Il n'en ira pas de même pour Teresa, qui, trompant la vigilance de ses chaperons, commettra le péché de chair et sera immédiatement placée sous séquestre par le sacrement du mariage. Quant à Carolina, suivie par un psychiatre qui lui ordonne de dactylographier l'annuaire téléphonique pour soigner des troubles psychiques dont la cleptomanie est le symptôme le plus visible, elle manifeste son indocilité en refusant d'assister à cette mascarade. Elle qui a retourné la violence de la norme contre elle plutôt que d'accepter un assujettissement dont elle a perçu l'ampleur, ne peut que proférer son refus : « *Yo no voy* » répète-t-elle en s'enfermant dans sa chambre. Ce refus symbolique met pour la première fois hors de lui son père dont l'autorité est ainsi publiquement remise en cause. La rebuffade de Carolina, qui avait tenté désespérément de convaincre son frère qu'une évasion était encore possible, est racontée par Johnny lui-même lors de sa rencontre secrète avec Miss Mary qui séjournait à Buenos Aires après avoir été congédiée de « *la estancia San Simón* », avant de rejoindre l'Angleterre, une fois la paix signée. Lors de cet entretien, Johnny lui confesse que, placé devant ses responsabilités de représentant mâle, il avait consenti à sceller le destin de sa sœur cadette, forcée de se marier. Alors que la jeune femme était immolée sur l'autel de l'honneur, son frère devenait le héraut du clan. Miss

---

premier long métrage de M-L Bemberg, *Momentos*) est totalement hors normes et ses maladresses accentuent encore la rigidité et le mépris de la classe possédante. C'est précisément sa liberté et son culot qui lui permettent de conquérir une place qui ne lui revient pas. Sa sensualité affichée, son humour, sa débrouillardise –elle conduit une voiture - et son ignorance assumée la placent dans une situation intermédiaire dont elle sait tirer parti. Ayant séduit le frère aîné, elle épousera le cadet, resté célibataire, quitte à subir le mépris de Mecha, blessée dans son orgueil par cette femme qui s'est immiscée dans la famille, l'a humiliée en couchant avec son époux et fait preuve d'un bon sens qui outrage la bienséance.

Mary, dont la voix légèrement altérée trahit l'émotion au fur et à mesure du récit de la tragédie familiale, réitère néanmoins son respect du contrat social qui lie le destin de chacun des enfants Bordegain. Refusant d'évoquer son égarement passé, elle rallume la lumière et congédie Johnny.

Le film ne se termine pas sur une fin heureuse, pas plus qu'il ne berce d'illusions les spectateurs et surtout les spectatrices quant à la possibilité utopique d'une libération de l'oppression. En revanche, la représentation de ce monde dont la cinéaste est issue rend visibles les contraintes et discriminations passées, dont les effets sont encore palpables au moment de son énonciation, et lui permet de donner un sens à son histoire. En créant un espace de fiction, le récit de soi est toujours transfiguration du réel qui vise à remanier ce qui nous est arrivé. Une tentative pour se rendre plus visible à soi-même et, par le biais de cette nouvelle connaissance, chercher à atteindre une plus grande liberté.[18]

Bilan

En choisissant de travailler en collaboration avec Beda Docampo Feijoo, Juan Bautista Stagnaro et Jorge Goldembeg, la cinéaste voulait prendre ses distances avec sa propre adolescence, le matériau autobiographique dont se nourrit le récit étant ainsi médiatisé par des tiers. Avec *Miss Mary*, María Luisa Bemberg cherchait à franchir les limites d'une narration conventionnelle en offrant une vision critique de l'oligarchie argentine à partir d'une observation fine des correspondances à l'œuvre entre l'exercice du pouvoir au niveau national et au niveau de la cellule familiale. Le film prétendait ainsi exposer à un large public la façon dont la norme s'intériorise au point

[18] Roselyne Orofiamma, « Les figures du sujet dans le récit de vie, En sociologie et en formation », *Informations sociales* 2008 - 1 (n° 145), p. 68-81, Revue électronique CAIRN, Chercher, repérer, avancer. Dernière consultation 31/05/09, http://www.cairn.info/article_p.php?ID_ARTICLE=INSO_145_0068.

de devenir caractéristique du moi féminin.

Façonnée par la conscience d'une subordination profondément intériorisée par la société patriarcale, le personnage de Miss Mary figure une censure implicite qui a partie liée à la forclusion telle que l'entend Judith Butler. En effet, la philosophe réélabore le concept de forclusion pour expliquer la négation qui fonde et forme le sujet. Or, en mettant en lumière le travail des normes, le film représente, selon la terminologie butlérienne, la performance ordinaire du genre. En produisant un discours sur les normes du pouvoir, M-L. Bemberg s'insurge en fait contre les interdits et la loi, créant ainsi les conditions d'une remise en question de ceux-ci. Ce travail de la subjectivité féminine, demeuré longtemps invisible, met en jeu la construction d'une identité individuelle et collective et participe de la transfiguration du réel.

15. « Autoridades invisibles y autorizaciones visibles en la película argentina Rompecabezas de Natalia Smirnoff », *Culture and History Digital Journal* [on line] CSIC, June 2013, 2 (1). Doi: http://dx.org/10.3989/chdj.2013.019.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 4 : Renouvellement épistémologique des savoirs et des pratiques / I. Penser et regarder autrement / A. Conscience des rapports de pouvoir-savoir / 3. Autorités et autorisations

Culture & History Digital Journal 2(1)
June 2013, e019
eISSN 2253-797X
doi: http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.019

Autoridades invisibles y autorizaciones visibles en la película argentina *Rompecabezas* de Natalia Smirnoff

Laurence H. Mullaly

Université Michel de Montaigne Bordeaux 3, Bordeaux, France
e-mail: Laurence.mullaly@u-bordeaux3.fr

Recibido: 5 enero 2013; Aceptado: 27 febrero 2013

RESUMEN: En el cine argentino de finales de los años 90 y principios del siglo actual, las representaciones de la feminidad y la masculinidad se están enriqueciendo gracias a las visiones alternativas que nos ofrecen en su mayoría directoras. La película de Natalia Smirnoff, que se centra en la trayectoria de una mujer ordinaria cuyo despertar psicosexual choca con las autoridades invisibles que hasta ahora regían su vida, da testimonio de ello. *Rompecabezas* (*Puzzle*) explora la permanencia y la influencia de las estructuras patriarcales en la construcción de las identidades. A partir de una perspectiva de género, el presente trabajo pretende analizar de qué manera opera el conjunto de las jerarquías y de los sistemas simbólicos y en qué medida Natalia Smirnoff nos proporciona una (re)visión transformadora de las mujeres.

PALABRAS CLAVE: Cine argentino; estudios de género; identidad; feminismo; Natalia Smirnoff

Cómo citar este artículo / Citation: Mullaly, Laurence H. (2013) "Autoridades invisibles y autorizaciones visibles en la película argentina *Rompecabezas* de Natalia Smirnoff". *Culture & History Digital Journal* 2(1): e019. doi: http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.019

ABSTRACT: *Invisible Authorities and Visible Authorizations in "*Rompecabezas*" by Natalia Smirnoff*.- In the Argentinian cinema of the end of the 90's and beginning of the 21st century, the representations of femininity and masculinity have become richer thanks to alternative visions, most frequently proposed by female directors. Natalia Smirnoff's film *Rompecabezas* (*Puzzle*) is a perfect example. It tells the story of an ordinary woman whose psychosexual awakening shakes up the invisible forces that had dictated her life up to that point. *Rompecabezas* explores the everlasting effect and influence on the patriarchal structures in constructing identity. The aim of this work, rooted in a gender perspective, is to study in what way both hierarchy and symbolic systems operate and to what extent Natalia Smirnoff provides us with a powerful (re)vision of transformation for women.

KEYWORDS: Argentinian cinema; Gender Studies; Identity; Feminism; Natalia Smirnoff

Copyright: © 2013 CSIC. This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial (by-nc) Spain 3.0 License.

DE MUJERES Y CINE

¿Definir(se)?

El imaginario se sustenta de y sustenta las ideologías. El cine es un proveedor potente del imaginario colectivo; como tecnología social puede reforzar o rebosar y hasta alterar ese "conjunto de imágenes, símbolos y representaciones míticas de la mujer como miembro de una comunidad, las cuales habrían sido producidas por las mismas mujeres como expresión de su particular forma de existir como grupo, dentro de una sociedad" (Vega Centeno, 2003). Pero, ¿son las mujeres las creadoras de sí mismas, de sus

representaciones? La escasa presencia de las mujeres directoras en el panorama del cine mundial nos llevó a preguntarnos cómo se idean las subjetividades masculinas y femeninas. ¿Cómo se manifiestan sino dentro de unas relaciones de género la masculinidad y la feminidad? Según la define Leonor Faur, una de las redactoras del *Diccionario de estudios de género y feminismos*, la masculinidad es "una construcción que parte de un ideal representado en la cultura colectiva", y "esta representación varía de una cultura a otra e, incluso, dentro de una misma cultura, en diferentes tiempos históricos, pertenencia étnica, clase social, religión y edad" (Faur, 2007). No obstante, no deja de sorprender que no figure en dicha obra el término feminidad o femineidad, dejando un hueco entre familia y feminicidio ... ¿Será para salir de la categoría del "eterno femenino" que simplifica, estereotipa y reifica a las mujeres? ¿Será porque nosotras mujeres no sabemos definirnos? Puede que parte de la respuesta se halle en las páginas de la obra de Beauvoir, *El Segundo Sexo* que, si bien tiene más de medio siglo de existencia, sigue actual para pensar la condición de la mujer, hoy diríamos las mujeres. Simone de Beauvoir parte precisamente de la definición que de las mujeres dan la historia y los mitos, que así determinan su destino:

La Humanidad es macho, y el hombre define a la mujer no en sí misma, sino con relación a él; no la considera como un ser autónomo. "La mujer, el ser relativo ...", escribe Michelet. Y así lo afirma Benda en el *Rapport d'Uriel*: "El cuerpo del hombre tiene sentido por sí mismo, abstracción hecha del de la mujer, mientras este último aparece desprovisto de todo sentido si no se evoca al macho ... El hombre se piensa sin la mujer. Ella no se piensa sin el hombre". Y ella no es otra cosa que lo que el hombre decida que sea; así se la denomina "el sexo", queriendo decir con ello que a los ojos del macho aparece esencialmente como un ser sexuado: para él, ella es sexo; por consiguiente, lo es absolutamente. La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro (Beauvoir, 1981: 45).

Las luchas, los estudios y las teorías feministas buscan visibilizar ese Otro y devolverle, a través de relecturas y revisiones, el lugar, los derechos y el poder de redefinirse en todos los ámbitos socioculturales. Una tarea gigantesca y necesaria para cambiar de paradigmas y democratizar las sociedades, un reto revolucionario ya que abre brechas hacia territorios nuevos y fértiles.

El presente trabajo propone brindar una lectura de la película *Rompecabezas*, de la cineasta Natalia Smirnoff, a partir de unas preguntas que las feministas llevan varias décadas barajando y que siguen vigentes porque aún suscitan resistencias, indiferencia, o porque son ignoradas por los que se consideran "los dueños del lenguaje": "¿qué significa hablar, escribir, hacer películas como mujer? (De Lauretis, 1992: 28).

Tanto a nivel de la narración como de la enunciación, la cineasta argentina rompe con el imperativo del placer visual que impera en el lenguaje cinematográfico, al proponer una trama narrativa que mira a las mujeres mirándose. Dicho de otra manera, la narración concibe a las mujeres no como imagen para el hombre sino como sujetos históricos. Se entrelazan pues los mecanismos del poder masculino a través de lo que denominaría "las autoridades invisibles", y la emergencia de una conciencia y de una subjetividad que afloran a medida el sujeto femenino va autorizándose nuevas experiencias que denominaría "las autorizaciones visibles".

DE LAURETIS Y LA SUBJETIVIDAD DE LO NO-MASCULINO

En su artículo "La organización social de la masculinidad", Connell (1997) subraya el interés de la historiografía a la hora de investigar el concepto de masculinidad y se refiere al aporte de Laqueur (1994), cuyo ensayo, *La construcción del sexo, Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud* demostró que el sexo es contextual y un producto de modelos actualizados por las sociedades que los producen en función de sus necesidades. Establece que, hasta finales del siglo XVIII, el sexo masculino y lo masculino en general siendo la medida de todo, no existía necesidad de marcar la diferencia sexual discursivamente, ya que la jerarquización sexual fundada sobre la hegemonía de lo masculino operaba como regulador social. Los "sexos modernos", que solíamos considerar hasta finales del siglo XX, y que ciertos siguen admitiendo como a-históricos, nacieron y se reforzaron a lo largo del siglo XIX con el reordenamiento político-social burgués. La construcción de la diferencia sexual hizo que la masculinidad se creara en contraste con la feminidad en el siglo XIX, y se inscribiera en las prácticas discursivas cotidianas. "En la oposición semiótica de masculinidad y femineidad, la masculinidad es el término inadvertido, el lugar de autoridad simbólica. El falo es la propiedad significativa y la femineidad es simbólicamente definida por la carencia" (Connell, 1997: 34).[1]

Los ensayos de Teresa De Lauretis reunidos bajo el título *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine* y publicado en inglés en 1984,[2] pretenden confrontar los fundamentos de la semiótica, el cine y el feminismo y aportar nuevas miradas sobre esa supuesta carencia. La intención, claramente política, es de situar los conocimientos heredados y admitidos como autoridades visibles, deconstruir revelándola a través de un análisis de los fundamentos de la cultura occidental su componente exclusivamente androcéntrica, para luego proponer otras prácticas.

Ese fue la obra de las feministas a partir de los años 70 y, al parecer, es un desafío todavía relevante el mostrar que el cine es una de las tecnologías sociales que contribuyen a la construcción de la mujer. Cambiar de mirada significa cambiar de práctica, y si quedó claro que la omnipresencia en la pantalla de una mujer objeto de deseo masculino implicaba el considerarla como no-sujeto, el imaginario social no se modificó tanto en los últimos treinta años como para que podamos considerar historia el lema de Annette Kuhn "hacer visible lo invisible" (Kuhn, 1994: 67).

Dentro de los límites de la presente contribución, no se puede resumir la tarea de reexaminar los estudios sobre mitología, semiótica, psicoanálisis y narratología, que le llevaron años a De Lauretis. En cambio, sí se pueden destacar algunos elementos que registran los mecanismos de resistencia cultural frente al sujeto femenino, y explican cómo la tradición occidental consolidó los códigos de representación que siguen operando hasta el día de hoy como cánones ideológicos y estéticos.

En el primer ensayo, "A través del espejo", Teresa De Lauretis analiza el estatuto de las mujeres en el discurso occidental y examina las teorías del cine a partir de los aportes de la semiótica y del psicoanálisis estableciendo que "la mujer" no es sino un sueño: "ausente en cuanto sujeto teórico, cautiva en cuanto sujeto histórico" (De Lauretis, 1992: 28). La mujer aparece como representación y como escenario de la sexualidad, pero no como sujeto de ella; es una imagen creada y mirada. A continuación, De Lauretis se pregunta cómo se crean las imágenes y, entablando un diálogo con el texto de Mulvey (1975),[3] "cómo crear las condiciones de visibilidad para un sujeto social diferente" (De Lauretis, 1992: 20). En los dos ensayos siguientes, se explaya en esa búsqueda: "cómo interpelar al espectador desde otros lugares de la contemplación, cómo construir una temporalidad narrativa diferente, cómo situar al espectador y al realizador no en el centro sino en los márgenes del estadio edípico" (De Lauretis, 1992: 133).

"El deseo de la narración", el quinto ensayo, subraya la necesidad de "historizar la noción de narración poniéndola en relación con el sujeto y con su implicación en la ley del significado, o su dependencia del orden social" (De Lauretis, 1992: 169). Ella hace hincapié en la tendencia al universalismo para demostrar que el cine produce signos que son productos construidos.[4] Poniendo de realce las interpretaciones tradicionales, reelaboradas por Freud, del mito fundador de la masculinidad, Edipo, De Lauretis postula que tanto el proceso de constitución del sujeto mítico como la narración se fundan en la diferencia sexual. En la mecánica mítico-sexual, tal y como la analizó Yuri Lotman, el semiótico soviético perteneciente a la misma tradición que Propp:

> (...) el héroe debe ser masculino, (…) porque el obstáculo, cualquiera que sea su personificación, es morfológicamente femenino y de hecho, el útero. (…) la imagen del mundo que resulta del pensamiento mítico desde el comienzo mismo de la cultura descansaría, en primer y fundamental lugar, sobre lo que llamamos biología. (…) el héroe, el sujeto mítico, se constituye como ser humano y como masculino; es el principio activo de la cultura, el que establece la distinción, el creador de diferencias. La mujer es lo que no es susceptible de transformación, de vida o de muerte; es el elemento del espacio de la trama, un topos, una resistencia, matriz y materia." (De Lauretis, 1992: 188–189)

La historia de la feminidad, tal y como la teorizaron Freud y *Lévi-Strauss*, evidencia la no consideración de lo femenino como sujeto y la restricción de su papel al cumplimiento de un destino biológico. Resulta significativo el hecho de que la función reproductiva no implica –como es el caso de los hombres– o sea no construye al sujeto femenino como sujeto, sino que participa del desarrollo humano en general. Dicho de otra manera, el propio cuerpo de la mujer, cuyo poder es también su condena, ejerce esa función sin su consentimiento, en la medida en que no nace de un deseo, no es una tarea o una actividad como se da en el caso de los hombres.

> El final del camino de la chica, si tiene éxito, la llevará a un lugar donde el chico la pueda encontrar, como a la bella Durmiente, esperándolo a él, su Príncipe Azul. Pues al chico le han prometido, en el contrato social suscrito en su fase edípica, que encontrará a la mujer esperándole al final de *su* camino (el de *él*). De esta forma, el itinerario del viaje de la mujer, que recorre desde el principio mismo el territorio de su propio cuerpo (la primera "tarea") está guiado por une brújula que señala, no a la reproducción como cumplimiento de su destino biológico (el de ella), sino exactamente al cumplimiento de la promesa hacha al "hombrecito", de su contrato social, de su destino biológico y afectivo (el de él) –y a la satisfacción de su deseo. (De Lauretis, 1992: 211–212)

De ahí surge la pregunta siguiente y recurrente que se hacen las feministas sobre la (im)posible identificación de las espectadoras: ¿cómo pueden las espectadoras identificarse si no existen como sujeto? El problema de la identificación es un tema candente dentro los estudios teóricos feministas, porque retoma esas cuestiones. En el cine como en las artes narrativas, el éxito se funda en la aceptación y la adhesión del público a una narración cuya meta consiste en complacer, agradar, seducir:

> El aparato cinematográfico, en la totalidad de sus operaciones y efectos, no produce simplemente imágenes, sino imaginería. Asocia efectos y significados

> a imágenes mediante el establecimiento de límites de identificación, de la orientación del deseo y de la posición del espectador con respecto a ellas" (De Lauretis, 1992: 217).

Los estudios que indagan los procesos de recepción establecen que no existe un espectador neutro y que el proceso de identificaciones es complejo ya que abarca una serie de combinaciones entre las miradas de la cámara, de los personajes y de los espectadores, cada una siendo un producto cultural y una actividad semiótica. Lo cierto es que la diferencia sexual fundamenta el proceso de identificación cuya importancia en la formación de la subjetividad es definida por Laplanche y Pontalis: "no es simplemente un mecanismo más entre otros, sino el mecanismo mismo por el cual se constituye el sujeto humano" (De Lauretis, 1992: 224).

LA IDENTIDAD COMO ROMPECABEZAS

El cine entre proyección, construcción y reproducción

El cine, arte de la narración, propone una serie de identificaciones que permiten al sujeto constituirse mediante una asimilación y transformación de los modelos y figuras propuestos. El problema es que las espectadoras se ven enmarcadas en una posición de objeto, cuando los espectadores masculinos no dejan de asumir un papel de sujeto, con lo cual no pueden sino constituirse en objeto de deseo, en imagen y no en sujeto. La diferencia sexual en realidad impone a todos los espectadores, masculinos y femeninos, la misma identificación: la norma es lo masculino porque quién mira es el hombre. Dicho de otra manera, la mujer no es sino una imagen mirada:

> (...) cada persona que va al cine con una historia semiótica personal y social, con una serie e identificaciones previas a través de las cuales se ha sexualizado en cierta medida. Y puesto que él o ella son sujetos históricos, que se ven continuamente envueltos en una multiplicidad de actividades significativas, que, como el cine o la narración, descansan sobre y perpetúan la distinción fundadora de la cultura –la diferencia sexual–, las imágenes cinematográficas no son para ellos objetos neutros de una percepción sino "imágenes significantes (…)" (De Lauretis, 1992: 230).

Interesarse en la posibilidad de representar otro deseo, de salir de un drama edípico y de colocar el espectador femenino en un marco del placer y la sexualidad que no sea pensada en función y para satisfacer el deseo del hombre, esas son las peticiones que formulaban Laura Mulvey, Annette Kuhn y otras a mitad de los años 70. Una respuesta se encuentra en "Semiótica y experiencia" de principios de los 80, donde Teresa De Lauretis apuesta por modificar la asimetría sexual y romper con la lógica del orden simbólico patriarcal tal y como lo admitimos, es decir, como lo natural y lo normal. Todas coinciden en que queda por construir el sujeto femenino y sólo se podrá conseguir cambiando de mirada.

Desde entonces, se multiplicaron y modificaron las prácticas artísticas y en particular cinematográficas para devolverles a los sujetos femeninos la conciencia y el deseo de su propio cuerpo y subjetividad. Al centrarse en la percepción y la experiencia de la sexualidad femenina para ellas y ya no para ellos, y al determinar el impacto de la dimensión social en la configuración de la subjetividad, se está concretando el incentivo feminista de llegar a una "concienciación" y más allá a una "apropiación" de la realidad (De Lauretis, 1992: 292). De hecho, las filmografías y bibliografías de las dos últimas décadas testimonian un afán de rearticular "las relaciones del sujeto con la realidad social a partir de la experiencia históricas de las mujeres." (De Lauretis, 1992: 293).

Dentro del cine latinoamericano y más precisamente argentino, la generación que se dio a conocer en los noventa y fue denominada por los críticos Nuevo Cine Argentino, consta de obras que revisan, reelaboran y plantean la posición de las mujeres en la sociedad. Una de sus especificidades es el hecho de que muchas mujeres incorporan sus filas. Aunque no todas afirman una postura feminista, queda claro que su filmografía da cuenta de una conciencia de las normas y de los roles sexuales y de una voluntad de superarlas.

¿Son unas rompecabezas las mujeres?

Natalia Smirnoff empezó su carrera profesional como directora de casting y primera ayudante de dirección. Durante diez años, trabajó con Lucrecia Martel, Jorge Gaggero, Alejandro Agresti, Pablo Trapero, Ariel Rotter, Verónica Chen, Marco Bechis … Así que su primer largo de ficción como guionista y directora es el resultado de una larga experiencia y el proyecto de una autora conciente de lo que podía brindar a la pantalla pero que necesitó apoyo y hasta empujón para lanzarse. Elle misma confiesa que:

> Haciendo el casting de *La ciénaga*, Lucre (Lucrecia Martel, figura tutelar del Nuevo Cine Argentino con apenas tres películas) me dijo una frase que me marcó: está muy bien que seas ayudante y que hagas este trabajo, pero **no pierdas la capacidad de saltar al vacío**. Sin eso, no podés dirigir. Me quedó grabado. **Muchos años me llevó querer dirigir**".[5]

Resulta significativo ese dato, ya que subraya uno de los mecanismos sobre los que se funda la dominación masculina: la carencia de autoestima de las

mujeres, consecuencia de la división sexuada de las competencias, de las cualidades y valores, las de las mujeres ocupando siempre un rango inferior, subordinado y hasta desvalorizado con respecto de los de los hombres.

El impacto psicosexual de esa naturalización es patente en todas las esfera socio-profesionales, pero se halla reforzada en los territorios tradicionalmente exclusivamente masculinos, como es el caso de la industria cinematográfica. En la misma entrevista, la cineasta cuenta también que volvió a sufrir una crisis de confianza cuando tuvo a su hijo porque sentía la dificultad de compaginar y armonizar su deseo de ser madre con su rol de asistente de dirección. El deseo de contar una historia sencilla y con una protagonista mujer se impuso y le fue muy bien porque se granjeó una acogida muy favorable por parte de la crítica y del público internacional (La Biennale de Berlín, el Festival de Toulouse …).

Rompecabezas cuenta cómo María del Carmen, una ama de casa cincuentona del conurbano de Buenos Aires, casada y madre de dos hijos, descubre que tiene un don que se convierte en adicción: los rompecabezas. A través de esta afición por el juego, conoce a un rico jubilado, Roberto, que le propone entrenar para participar en el torneo mundial de rompecabezas. La primera escena de la película logra, a nivel narrativo, la perfección de un micro relato y contiene en ciernes todos los elementos de la trama.

La narración gira alrededor de la protagonista, lo cual es bastante inhabitual aunque no inédito dentro del cine argentino. Pensemos en la obra de María Luisa Bemberg, la única mujer que llegó a conquistar un espacio propio en la industria del cine argentino de los años 80 y 90 con *Momentos, Señora de nadie, Camila, Miss Mary, Yo la peor de todas, De eso no se habla*; todas sus películas se centran en figuras femeninas.

La actriz María Onetto contribuyó seguramente en esa decisión de centrarse en un sujeto femenino. Natalia Smirnoff reanudó así con la experiencia de *La mujer sin cabeza*, también protagonizada por Onetto que había sido elegida por ella, entonces directora de *casting* y asistente de Lucrecia Martel. Es de notar que en ambas películas, la conciencia feminista, aunque no la reivindiquen las directoras, se concreta, entre otros recursos, mediante la elección de un punto de vista que nunca se desvía de la protagonista femenina.

Ahora bien, la distancia mantenida por la cámara de Martel cede aquí el paso a una empatía que se expresa visualmente por la decisión de acompañar a su protagonista cámara en mano, en primeros planos, a veces primerísimos planos, que se combinan con el recurso del fuera de foco. Esa construcción de la mirada no sólo facilita el involucramiento de los espectadores en el ambiente cotidiano de esa mujer de carne y hueso, sino que sugiere el desfase entre la realidad que la rodea y su propia percepción de ésta. Se elabora así una visión simultánea de dos dimensiones paralelas. Por un lado, el costumbrismo brindado por la fotografía de Bárbara Álvarez trabaja el entorno familiar como un paisaje, y por otro lado, el detenerse en la cara de María Onetto, en sus gestos más ínfimos, en sus muecas, brinda una visión de su vida interior.

De hecho, merecería indagar en el juego de la actriz que en la primera década del 2000 se ha convertido en una personalidad que cuenta tanto en el mundo del teatro como de la televisión y del cine (Lucrecia Martel y Natalia Smirnoff en cine, Albertina Carri en televisión, …) sin dejar de ser y actuar como siempre lo hizo, es decir, privilegiando la expresividad corporal. En cine, más allá de lo que dice y a veces cuando no dice nada, su cuerpo, en cada detalle posible, es una propuesta. Así en *Rompecabezas*, la directora se focaliza en cada uno de sus movimientos que aparecen a veces fragmentados. No se trata aquí de satisfacer una pulsión escópica brindando una dosis de erotismo a los espectadores, sino más bien de prestar una atención particular a la multitud de gestos, a veces ínfimos, que informan sobre el humor, la emoción o la tensión de la protagonista. Todo en el cuerpo de María Onetto tiene sentido: desde el desplazamiento de un pie mientras telefonea, el alzar una mano al elegir un rompecabezas en la tienda, el mover la espalda cuando se la acerca su amante, en mover los pies o respirar, el no decir nada …

La cara de la actriz es a la vez superficie, máscara social y espejo del alma. Es un campo de batalla donde percibimos su frustración callada y una tensión interna nunca formulada hasta ahora y que brota, revelando la tensión que la rodea y la habita. Es como si la imagen se difractara para producir un discurso mudo que echa raíz en su propio cuerpo sumiso a los deseos y las necesidades ajenas, y que ahora se rebela.

Apenas la miran su marido, sus hijos, sus familiares, pero ella mira más allá de ellos, o más adentro, y el fuera de foco que la rodea da cuenta de ello: no se trata de una introspección sino de un proceso íntimo. Su cuerpo disciplinado da señales de un deseo no formulado pero presente y que se abre paso a medida vaya avanzando la trama. Natalia Smirnoff articula las distintas capas que constituyen, tejen, a nivel fílmico, el instinto de su protagonista entendido según la definición de De Lauretis como "un tipo de conocimiento internalizado a partir de la repetición secular y cotidiana de acciones, impresiones y significados, cuya relación causa-efecto o de cualquier otra clase se acepta como cierta o incluso necesaria" (De Lauretis, 1992: 252). En su cara se percibe lo que Jacques Aumont define como "la dialéctica entre la máscara social y la exteriorización de las profundidades de lo íntimo" (Aumont, 1992: 22, traducción del autor).

A continuación, cuando descubre el mundo de Roberto, esa mirada sobre ella se modifica porque su

propia subjetividad se ve alterada por el encuentro, fuera de lo conocido, fuera de su contexto. Eso acrecienta la identificación de los espectadores en la medida en que nos hallamos en posición de observarla descubriendo un territorio virgen donde el instinto cede paso a una experiencia inédita, y es un descubrimiento mutuo, compartido no con su familia sino con los espectadores, sus cómplices.

MUJERES AL BORDE DE SÍ MISMAS

La trayectoria de María del Carmen implica una desterritorialización geográfica, temporal y mental, cuyas consecuencias pronto se vislumbran. Al salir del hogar y de la rutina, ella descubre y se descubre otra, y eso cambia su mirada sobre ella y sobre los demás. Lo original es que este personaje entregado y controlado, reservado y al parecer sometido a resignarse a las reglas dictadas por la sociedad, no está al borde de un ataque de nervios como las mujeres retratadas por Almodóvar en su película culto, y tampoco va a cometer alguna brutalidad o irse de casa.

La mujer que descubrimos en la primera escena parece a punto de la implosión, pero se trata de un caos contenido, callado. El plato roto que se empeña en recomponer como si de un puzle se tratara, no sólo anticipa su afán por el juego sino que simboliza su propia quebradura interior y la necesidad en la que se halla de volver a juntar las piezas de su vida. Ella necesita verse, reunirse con ella para sentir una unidad que hasta ahora le viene asignada por su papel, sus atributos y sus competencias como mujer. Parece estar al borde de la asfixia sin que los demás lo noten o se preocupen, aunque es ella la agasajada.

Tanto en la literatura como en el cine argentino, parece ser que "las madres son una presencia intermitente, en constante tensión entre la centralidad y la exclusión, entre la acentuación y la indiferencia. Una presencia que en general no tiene voz" (Domínguez, 1995). El retrato de mujer que hace Natalia Smirnoff es una respuesta a esa falta de consideración general, que se observa en los medios, en las artes y en la política, hacia esas madres de unos cincuenta años, con hijos a punto de irse de casa, un marido de quien dependen económicamente y un destino trazado por la sociedad patriarcal. El motor del deseo de la protagonista es el puzle, al parecer un *hobby* inofensivo, casi imperceptible. No obstante, a partir de ese juego, la fuerza –según la califica la cineasta– y determinación de esa mujer sumisa cobran otro rumbo. La sensibilidad y la calidad cinematográfica de Natalia Smirnoff echan raíces en la mirada que de niña echaba a su propia madre, restaurando por el texto fílmico, una genealogía femenina original:

> Me refiero a "fuerte" en el sentido obvio de la palabra, a la fortaleza palpable. Pero mientras crecía, aprendí a ver otro tipo de fuerza, la que no se ve a primera vista. Basta con observar para ver que esa persona siempre está ahí, que lucha a su manera. Aprendí a reconocer ese otro tipo de lucha. Estamos acostumbrados a la lucha masculina, pero me gusta cómo luchan las mujeres, sin gritar; tal vez no seamos tan valientes. A veces puede parecer que María del Carmen anda un poco perdida, pero sigue adelante. Aprendí a apreciar esta lucha observando a mi madre.[6]

María no vacila a la hora de planear su escapada a la capital donde acude a casa de Roberto, fascinado por su habilidad en armar rompecabezas. Ella recurre a una mentira trillada que se sustenta en su propia subordinación, y en su dedicación familiar –visitas a una tía enferma–, y resulta invisible a ojos de los que están acostumbrados a su abnegación. De hecho, su breve ausencia desata cierta irritación entre sus hijos y marido que manifiestan así su molestia al no ser los únicos en beneficiarse de ella. María del Carmen rompe con esas autoridades invisibles, esa sutil violencia ejercida contra ella, aceptada por ella, y que la ata a un espacio y una temporalidad dictaminada por el "imperio del género" (Löwy, 2006).

El recorrido en tren y los encuentros en la casa lujosa de Roberto abren una brecha en su marco espacio-temporal. Allá lejos, no es ella la que atiende sino otra mujer, Carmen, lo cual no deja de interrogarla como si estuviera delante de un espejo y pudiera verse actuar; allá lejos de casa, ella es elogiada, mirada y deseada. Al volver a casa, y a medida avanza la trama, sus gestos de hartazgo, su impaciencia y los enfrentamientos con su marido hacen visible lo que ahora se autoriza: quedarse en casa cuando los tres varones se van a la cancha, discutir la decisión de sus hijos de gastar el dinero, expresar su deseo o su no deseo de hacer el amor, dejar de aceptar la burla menospreciativa de su marido y tener una relación sexual con otro hombre. Son esas experiencias, esas decisiones, esa posición que va conquistando, sin agredir o gritarle a nadie, pero con una determinación absoluta, las que conforman su subjetividad.

Al final, tras ganar el trofeo que le abre las puertas del campeonato mundial en Alemania, María del Carmen viola la ley matrimonial y comete una infidelidad, pero regresa a casa cuando hubiera podido a irse a Alemania con Roberto. No se trata pues de una revolución en el sentido de ruptura brutal y definitiva de un orden. Lo que importa aquí no es tanto el *happy end* habitual en el cine hegemónico y su modelo de representación institucional (MRI) tal y como lo formuló Burch (2007). No hay resolución feliz porque lo que importa de momento –y esa hipótesis viene confirmada por una cantidad impresionante de películas argentinas y más allá latinoamericanas– es dar cuenta de lo real, es decir, de la condición de las mujeres. Devolverles la mirada

a todas las mujeres, independientemente de su clase, edad, religión, orientación sexual está a la orden del día en numerosos documentales y en la ficción, aunque no suponga siempre una posibilidad de romper con la subordinación.

En el caso de *Rompecabezas*, si bien esa exploración de la psique femenina no da lugar a una emancipación mediante una ruptura con la institución familiar, el final de la película es alentador en muchos aspectos. María del Carmen pide a los tres varones que conviven con ella, hijos y marido, que quiten sus cosas de un cuarto y luego organiza ella el reordenamiento de ese cuarto propio que no forma parte íntegra de la casa. Ella manda y asume su autoridad visibilizada para afirmar su derecho a dedicarse al ocio. Ese gesto implica la cesación del trabajo doméstico y el descanso de todas las tareas reguladoras de la economía familiar, e introduce una discontinuidad esperanzadora de otros cambios.

Para concluir este trabajo y proponer otras perspectivas que permitan ahondar en el intento de la cineasta de brindar nuevas posibilidades al sujeto femenino, haré hincapié en la dimensión subversiva del juego.

Dentro del contexto de la película, el rompecabezas funciona como una caja de Pandora ya que posibilita una experiencia vital y mágica en un territorio fuera de las normas cotidianas. Al darse cuenta de sus aptitudes, el personaje femenino toma conciencia de sí misma y busca conquistar por su experiencia propia una reciprocidad que le fue confiscada. Puede que ese descubrimiento, esa revelación desate miedos y produzca terremotos. Es el primer paso hacia su subjetividad, ya no subyugada por haber nacido de la costilla de Adán y sólo ser considerada como lo Otro. El juego, aquí el puzle, facilita las facultades de esa mujer que termina tomando consciencia de que puede crearse, (re)construirse y que ese paso decisivo sólo se puede dar a partir de "la transformación del sitio de la mujer en ella", como abogaba Beauvoir.

NOTAS

1. Connell (1997) añade que "este enfoque sigue la fórmula de la lingüística estructural, donde los elementos del discurso son definidos por sus diferencias entre sí. Se ha usado este enfoque extensamente en los análisis culturales feminista y postestructuralista de género, y en el psicoanálisis y los estudios de simbolismo lacanianos. Ello resulta más productivo que un contraste abstracto de masculinidad y femineidad, del tipo encontrado en las escalas M/F".
2. Publicada en su traducción española en 1992 en la editorial Cátedra. Todas las referencias posteriores a esta obra aparecen citadas en el texto.
3. En el quinto ensayo, De Lauretis relee al texto de Mulvey (1975) a la luz de la obra de los estructuralistas y en particular de los ensayos de Barthes, *S/Z* y *El placer del texto*.
4. Al igual que Claire Johnston, que ya en 1974 abogaba por centrarse en la cuestión del deseo y por replantear cuestiones "olvidadas o desplazadas por los estudios semiológicos" (De Lauretis, 1992: 171).
5. El énfasis es nuestro. La versión completa de la entrevista publicada en el diario *La Nación*, el 25 de abril de 2010 puede leerse en "ke blog cine+cine": http://claudiominghetti.blogspot.com/2010/05/natalia-smirnoff-rompecabezas-version.html [consultado 27/mayo/2013].
6. Entrevista a Natalia Smirnoff. http://golem.es/rompecabezas/director.php [consultado 27/mayo/2013]

BIBLIOGRAFÍA

Aumont, Jacques (1992) *Du visage au cinéma*. Editions de l'Etoile, Paris.

Beauvoir de, Simone (1981) *El segundo sexo*. En *Obras completas, tomo III*. Traducido por García Puente, J. Aguilar, Madrid.

Burch, Noel (2007) *De la beauté des latrines, Pour réhabiliter le sens au cinema*. L'Harmattan, Paris.

Connell, Robert (1997) "La organización social de la masculinidad". En *Masculinidades: Poder y crisis,* editado por Valdés, Teresa y Olavarría, José. ISIS Internacional, Santiago, pp. 31–48.

De Lauretis, Teresa (1992) *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Traducido por Iglesias Recuero, Silvia. Cátedra, Madrid.

Domínguez, Nora (1995) "Entre madres y putas". En *El arte entre lo público y lo privado*. Centro Argentino de Investigadores de Artes (CAIA), Buenos Aires, pp. 537–547.

Faur, Leonor (2007) "Masculinidades". En *Diccionario de estudios de género y feminismos*, editado por Gamba, S.B. Editorial Biblos, Buenos Aires, pp. 205–207.

Kuhn, Annette (1994) *Women's pictures, Feminism and cinema.* 2nd edition, Verso, New York.

Laqueur, Thomas (1994) *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Traducido por Ortiz Gómez, Teresa. Ediciones Cátedra, Madrid.

Löwy, Ilana (2006) *L'emprise du genre, masculinité, féminité, inégalité*. La Dispute, Paris.

Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure in Narrative Cinema", *Screen 16*, 3: 6–18.

Vega Centeno, Imelda (2003) "Imaginario femenino y tradición (Tema Central)". En *Ecuador Debate. La Construcción de lo femenino*, 59: 65–78. http://hdl.handle.net/10469/4435 [consultado 16/abril/2013]

16. « Las tretas del débil » Josefina Ludmer, *Féminismes latino-américains en traduction Territoires disloqués*, M. Soriano (dir.), Créations au féminin, Paris, L'Harmattan, 2020, p. 49-60.

Cette contribution s'inscrit dans la Partie 4 : Renouvellement épistémologique des savoirs et des pratiques / III. Pratiques théoriques / A. trafic de théories / 1. Traduire ensemble

Créations au féminin

Sous la direction de Michèle Soriano

Féminismes latino-américains en traduction

Territoires dis-loqués



Claudia de Lima Costa et Sonia E. Álvarez - Josefina Ludmer - María Luisa Femenías - Nelly Richard - Alicia Puleo - Ochy Curiel Pichardo - Marie Ramos Rosado - Sayac Valencia Triana - Sylvia Molloy - Fugitives du désert

Créations au féminin

L'Harmattan

270

Féminismes latino-américains en traduction

Territoires dis-loqués

Sous la direction de Michèle Soriano

Féminismes latino-américains en traduction

Territoires dis-loqués

Claudia de Lima Costa et Sonia E. Álvarez
Josefina Ludmer
María Luisa Femenías
Nelly Richard
Alicia Puleo
Ochy Curiel Pichardo
Marie Ramos Rosado
Sayac Valencia Triana
Sylvia Molloy
Fugitives du désert

L'Harmattan

Traductions de :

Thérèse Courau, Hélène Deville,
José González, Nadège Guilhem,
Élisa Marrero, Laurence Mullaly,
Mercedes Ortega González-Rubio,
Marie-Agnès Palaisi, Lola Sanchez,
Michèle Soriano, Mónica Zapata

Remerciements

Thérèse Courau, Hélène Deville, José González, Nadège Guilhem, Élisa Marrero, Laurence Mullaly, Mercedes Ortega González-Rubio, Marie-Agnès Palaisi, Lola Sanchez, Michèle Soriano, Mónica Zapata remercient chaleureusement les autrices qui leur ont confié leur texte ainsi que les maisons d'édition qui ont autorisé leur reproduction en traduction française.

Josefina Ludmer nous a quitté·es en décembre 2016, alors que ce projet était en cours. Ce recueil est aussi un hommage à son engagement et à ses travaux.

© L'Harmattan, 2020
5-7, rue de l'Ecole-Polytechnique, 75005 Paris
http://www.editions-harmattan.fr
ISBN : 978-2-343-21466-5
EAN : 9782343214665

Les astuces du faible[1]

Josefina LUDMER

Texte présenté et traduit par Laurence H. MULLALY[2]

Présentation

L'intérêt de ce texte est double : 34 ans après sa publication, le texte de Josefina Ludmer est hélas encore d'actualité et peut se lire de différentes façons. Il est un plaidoyer en faveur de l'accès de toutes les filles et de toutes les femmes à l'éducation et à la recherche, en faveur de la promotion des femmes savantes et artistes, et en faveur de leur valorisation dans toutes les institutions et dans tous les espaces d'intervention culturelle et scientifique, où leur place n'est jamais acquise. « Les astuces du faible » est également une pièce importante d'une cartographie féministe située et mouvante, permettant de tracer des liens plutôt que de définir une généalogie figée, entre des références dont nous contribuerons à renforcer la légitimité par leur mise en circulation et par l'usage que nous en ferons.

Unies par la soif de savoir ou *libido sciendi,* Sor Juana Inés de la Cruz et Josefina Ludmer expriment leur désir et leur capacité d'agir, ici et maintenant, par la littérature et l'écriture, véhicules privilégiés de la transmission.

Enfin, on peut relever la dimension ludique du texte de Josefina Ludmer qui s'inscrit dans un féminisme interculturel latino nord-

---

1 « Las tretas del débil » en espagnol. Le *Dictionnaire de uso del Español de María Moliner* indique que « treta » vient du français « traite » et du latin *tractus*, de « tráhere », et en espagnol il signifie « tirada de esgrima », touche en escrime. Or, « traite » en français a aussi la signification de marché, négociation, et signifie artifice subtil, stratégie pour obtenir ce que l'on vise. Cette polysémie est délicate à rendre et plusieurs termes ont été retenus puis écartés : ruse, subterfuge, stratagème, feinte. Josefina Ludmer ayant vécu plusieurs années aux États-Unis et pris part aux études interculturelles, le terme « astuce » semble le mieux correspondre, qui peut renvoyer à la figure du « trickster » dont le jeu permet de subvertir les limites et les logiques excluantes. Traduction anglaise « Tricks of the Weak », 1991. Toutes les notes et les références bibliographiques de ce chapitre sont de la traductrice.

2 Un grand merci à Michèle Soriano, relectrice bienveillante et source de savoirs intarissable, à Fabrice Quero, spécialiste de l'Espagne du XVI[e] siècle, pour ses éclaircissements linguistiques et ses relectures patientes et rigoureuses, à Lola Sanchez, traductrice à la Facultad de Traducción e Interpretación de Grenade, dont les observations méticuleuses m'ont permis de comprendre la complexité du travail de traduction située et qui a suggéré une relation entre ce texte et l'essai de l'anthropologue argentine Dolores Juliano Corregido, *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*, Madrid, Horas y horas editorial, 1992.

américain où, comme le rappelle Maria Lugones[3], la figure du *trickster* est très importante et revendiquée pour aborder les situations intersectionnelles. La *Réponse* de Sor Juana se colore, à moins qu'elle ne se ravive, sous l'effet de la lecture qu'en propose Ludmer, de cette dimension joueuse qui décale les normes en toute circonstance.

À propos de Josefina Ludmer

Née à San Francisco de Córdoba, en Argentine, en 1939, Josefina Ludmer est la fille d'immigré·e·s juifs. Son père participa à la grève qui conduisit à l'historique Réforme universitaire dont l'influence se manifesta sur tout le continent et sa mère, Beile Nemirovski, pharmacienne de son état, lui inculqua l'importance de l'indépendance économique. Après avoir participé à la résistance contre la dictature du Général Onganía qui purgea l'Université de Buenos Aires en 1966 de milliers d'étudiant·e·s et d'enseignant·e·s, dont une partie se réorganisa pour continuer de faire cours, elle prit le relais de « l'université des Catacombes » pendant la dictature civico-militaire (1976-1983) faisant cours chez elle et formant, entre autres, Jorge Panessi, Adriana Rodríguez Pérsico, Ana María Zubieta, Alan Pauls, Ana María Amar Sánchez, Nora Domínguez, Gabriela Nouzeilles, Mónica Tamborenea, Claudia Kozac et Matilde Sánchez, qui la qualifièrent de phare de cette université parallèle déterritorialisée : initiatrice infatigable, elle les guidait hors des sentiers battus vers des lectures théoriques et littéraires, des corpus et des concepts alors ignorés à l'université, faisant prendre conscience des liens entre pouvoir et vérité, ouvrant des voies déhiérarchisées et invitant à occuper une position excentrée pour mieux saisir les enjeux de chaque texte et sa dimension singulière, hégémonique ou marginale, avec humour, ironie et ferveur.

Pour Josefina Ludmer, apprendre à lire avec un regard critique est une forme d'action politique contre l'idéologie dominante et une création intellectuelle pour changer le monde. Autrement dit, à trois siècles de distance et dans des contextes bien différents, pour l'une comme pour l'autre des deux autrices, qu'il nous importe de faire connaître en français, lire et écrire sont des formes d'intervention et de résistance culturelle.

---

3 « Quand je pense à la pratique comme "joueuse", je veux souligner deux aspects du jeu en contradiction avec la signification bien réglée et agonistique du "jeu" : jouer dans le sens que je lui donne n'implique pas toutes ces règles, jouer c'est s'adapter en déplaçant l'incertitude et avoir dans son sac beaucoup de tours, de ruses, de conseils transmis de personne à personne, parfois depuis des générations. Le ou la voyageuse joueuse est un-e *trickster*. », LUGONES, 2011, p. 117.

Professeure de Théorie Littéraire à l'Université de Buenos Aires entre 1984 et 1991, Josefina Ludmer a été Directrice d'Études au CONICET (le Conseil national de la recherche scientifique et technique en Argentine), entre 1987 et 1991, puis Professeure de Littérature Latino-Américaine au Département d'Espagnol et Portugais de l'Université de Yale depuis 1991 où elle a résidé entre 1992 et 2005[4], et dont elle était Professeure émérite lorsqu'elle fut nommée Docteure *Honoris Causa* de l'Université de Buenos Aires en 2010. Elle est décédée le 10 décembre 2016.

Josefina Ludmer considérait ses premières publications : *Cien años de soledad. Una interpretación* [*Cent ans de solitude. Une interprétation*] publié en 1972, et *Onetti. Los procesos de construcción del relato* [*Onetti. Les processus de construction du récit*] publié en 1977, comme une étape d'apprentissage, et *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* [*Le genre gauchesque. Un traité sur la patrie*, non traduit en français mais traduit au Brésil *O gênero gauchesco : um tratado sobre a pátria* et aux États-Unis sous le titre *The gaucho genre. A Treatise on the Motherland*], publié en 1988, comme un exercice libérateur. L'ouvrage réinterprète la culture argentine à travers un pan de sa production la plus classique, *Martín Fierro*, depuis un regard décentré. Chaque ouvrage est l'occasion de commencer de zéro en adoptant un regard neuf.

Dans *El cuerpo del delito. Un manual,* (Buenos Aires, Perfil Libros, 1999) [*Le corps du délit. Un manuel,* non traduit en français, publié en 2002 au Brésil : *O corpo do delito : um manual,* et en 2004 en anglais aux États-Unis sous le titre *The Corpus Delicti. A Manual on Argentine Fictions*], Josefina Ludmer envisage la littérature comme une porte d'entrée dans la réalité. Les textes, les contextes, l'histoire, la politique y sont toujours étroitement imbriqués à travers la question de l'identité et de la nation, depuis une perspective décalée, subalterne : qui donne la voix à qui ? qui utilise la voix de qui et dans quel but ? La forme même du manuel rend compte de sa trajectoire d'enseignante et de chercheuse et de son ambition de faire de la critique un genre littéraire capable de déconstruire le langage et les codes de l'appareil critique lui-même, de mettre à nu son dispositif. Josefina Ludmer relit et revisite les textes canoniques et ceux qui ne font pas partie du canon, ceux qui sont lus et « les autres », ceux qui sont « en situation de délit » par rapport à la norme, au canon, à la

4 « Aux États-Unis, j'ai commencé à penser en termes de langues et pouvoir, ou du pouvoir des langues, à réfléchir à l'anglais en tant que langue de la koinè, en tant qu'espéranto, et à l'espagnol en tant que langue périphérique et subalterne, qui sert pour la musique et le sexe, mais non pas pour la réflexion. La position que j'occupe aux États-Unis du fait d'écrire en espagnol est celle qui me permet de penser à partir d'un lieu et d'une langue minoritaires et marginaux. », Louis (s.d.).

culture lettrée, et renverse la hiérarchie. La lecture critique est alors à envisager comme une pratique dynamique, une (ré)invention perpétuelle de l'acte critique, de soi, de la littérature, de la critique comme écriture de soi.

Avec *Aquí América latina, Una especulación*, [*Ici l'Amérique latine. Une spéculation*] publié en 2010, elle encourage à faire bouger notre façon de lire et de concevoir la critique. Toujours en mouvement, sa pédagogie, sa recherche et son écriture, sont inséparables et révèlent l'élan irrépressible d'une subjectivité critique indissociable d'un destin collectif national. Ces cours de l'Université des Catacombes, ses articles, dont celui consacré à Sor Juana Inés de la Cruz, et ses monographies sont autant d'explorations des modes de production du réel et d'incitation à venir agiter les eaux trop calmes du canon, à spéculer, c'est-à-dire à penser depuis une position subalterne, bâtarde, hybride, qui passe outre les classifications et les hétérodésignations et se situe aux frontières.

Josefina Ludmer était un électron libre retors qui prit part à la réflexion sur l'écriture des femmes à un moment où les tensions entre un féminisme de l'égalité et un féminisme de la différence agitaient la sphère académique. Sa position repose avant tout sur l'idée que l'écriture féminine est une forme de contre-culture produite par les subalternes et, plutôt que de chercher une définition par antagonisme avec celle des hommes, elle s'intéresse à la stratégie de Sor Juana Inés de la Cruz pour défendre et promouvoir un égal accès des femmes au savoir. Les ruses ou astuces des faibles, ce sont toutes ces infractions commises par les subordonné·e·s au quotidien, depuis le cloître ou toute autre forme de marge, pour résister contre la dépendance et la domination.

Prononcé en 1982, lors de la rencontre des écrivaines latino-américaines célébrée à Porto Rico, « Les astuces du faible », de Josefina Ludmer constitue une exégèse contemporaine de la réponse polémique de Sor Juana Inés de la Cruz, dans un contexte d'activisme intellectuel violemment condamné en Argentine – la dictature est en train de se fissurer, notamment du fait de la sanglante et absurde Guerre des Malouines – mais ancré dans une solide tradition de résistance politique, toujours actuelle.

Les contributions de cette rencontre dont l'ambition était de réfléchir à la possibilité d'une définition de l'écriture féminine, paraissent trois ans plus tard sous le titre *La sarten por el mango : encuentro de escritoras latinoamericanas*. L'ouvrage réunit douze contributions d'écrivaines et critiques de différents pays hispaniques ou des États-Unis[5] dont celle de

5 Événement culturel d'importance, le colloque dont est issue la publication contient

Josefina Ludmer consacrée à Sor Juana Inés de la Cruz. La publication coïncide avec le retour de la démocratie en Argentine, où la mobilisation des Mères de la Place de Mai a représenté un acte inédit de résistance face au pouvoir autoritaire.

« Les astuces du faible » porte également les germes d'un autre essai, *El cuerpo del delito. Un manual*, publié 17 ans plus tard. Josefina Ludmer y analyse en effet le « délit » commis par Sor Juana Inés de la Cruz, délit qui est pour elle une « frontière mouvante, historique et changeante (les délits changent avec le temps), permet[tant] non seulement de différencier, de séparer et d'exclure, mais aussi de mettre en relation l'état, la politique, la société, les sujets, la culture et la littérature[6]. » Ruser en se décalant pour inventer de nouvelles territorialités, telle est la devise de Sor Juana Inés de la Cruz que, trois siècles plus tard, Josefina Ludmer, remet en lumière et en circulation.

À propos de Sor Juana Inés de la Cruz

Sor Juana Inés était issue d'une famille relativement modeste et résidant loin de la cour de la Nouvelle Espagne – l'actuel Mexique – où elle fut envoyée pour y devenir dame de compagnie. Génie précoce mais limitée par sa condition de femme, *criolla* (descendante d'Espagnols de la péninsule mais née dans les colonies), orpheline de père et enfant illégitime, elle se résolut à entrer dans les Ordres (hiéronymite) pour se soustraire aux assignations et au destin tracé par les hommes, et continuer de s'instruire et de se consacrer à l'étude et à l'écriture. Théologienne, poétesse, théoricienne, scientifique, dramaturge, elle incarna à la fin du XVII[e] siècle la possibilité pour une femme d'être une intellectuelle, malgré les limites de l'espace conventuel et les contraintes imposées par la société patriarcale, et en particulier le clergé, qui ne tolérait pas une telle appétence.

---

une introduction rédigée par les coordinatrices de l'ouvrage : Patricia Elena GONZÁLEZ, Eliana ORTEGA. La partie « Stratégies » comporte des textes de Marta TRABA, Gabriela MORA, Rosario FERRÉ, Sara CASTRO-KLARÉN, et celui de Josefina LUDMER sur Sor Juana. La partie « Perspectives » compte des textes de Silvia MOLLOY, Gabriela MORA, Juan BRUCE-NOVOA, Oscar MONTERO et Ronald MÉNDEZ-CLARK. La dernière partie, intitulée « Calamares en su tinta », offre des textes de Rosario FERRÉ, Elena PONIATOVSKA et Eliana ORTEGA. Nous remercions Fernando Alcalde et Leonora Djament qui ont autorisé la publication de cet article en langue française.

6 « El "delito", que es una frontera móvil, histórica y cambiante (los delitos cambian con el tiempo), no solo nos puede servir para diferenciar, separar y excluir, sino también para relacionar el estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura, y la literatura. », Ludmer, 1999, p. 14 (ma traduction).

Sor Juana Inés de la Cruz fut une intellectuelle célébrée de son vivant bien au-delà des portes du couvent et des frontières de la Nouvelle Espagne, mais dont la vie s'acheva en 1695 dans la souffrance et la maladie – la peste –, du fait des obstacles et des résistances de l'ordre en place. Reconnue de son vivant comme une grande poétesse baroque et une femme de lettres érudite, mais aussi considéré par certains comme un monstre pour s'être détournée de sa nature de femme et de mère, elle fut oubliée pendant une longue période, puis re-découverte par les poètes espagnols de la Génération de 27 admiratifs de l'œuvre de Luis de Góngora et de la façon dont elle trouve écho dans la trajectoire littéraire de Sor Juana Inés de la Cruz. La portée féministe de ses écrits se précise vers la fin du XX[e] siècle grâce au travail d'archive érudit de nombreuses universitaires et historiennes en Amérique latine, aux États-Unis et en Europe[7].

La revalorisation féministe réalisée par les universitaires et artistes impliquées dans la constitution d'archives permet de rétablir une généalogie transrégionale latino-américaine : Margo Glantz a dirigé un important volume intitulé *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos* en 1995[8] et Verónica Grossi *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*[9], en 2007. La valorisation passe également par la culture audio-visuelle comme en témoignent le film de la cinéaste féministe argentine Maria Luisa Bemberg, *Yo, la peor de todas* (1990) ou la série télévisée historique unitaire produite par Netflix Mexique en 2016, *Juana Inés,* qui la représente en femme influente résistant à l'oppression de l'Église catholique dans le Mexique du XVII[e] siècle.

Après Octavio Paz qui consacra à la Dixième Muse un ouvrage intitulé *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (*Sor Juana Inés de la Cruz, ou les Pièges de la foi,* 1982), mais depuis un éclairage bien différent, Josefina Ludmer célèbre cette figure emblématique en revenant sur un texte dont elle réactualise la pertinence et la capacité transgressive et émancipatrice. La *Réponse de Sœur Juana Inés de la Cruz à Sœur Philothée* est en effet considérée par certain·e·s comme un Manifeste féministe protohistorique, par d'autres comme le testament intellectuel d'une femme de lettres dont la poésie, les pièces de théâtre et les autres textes sont traduits encore aujourd'hui dans de nombreuses langues. Elle est

7 Les approches interdisciplinaires féministes ont considérablement enrichi le travail de relecture socio-historique et littéraire, comme en rend compte l'introduction de GROSSI, 2007.

8 *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos,* Memoria del Coloquio Internacional Sor Juana Inés de la Cruz y el pensamiento novohispano, 1995.

9 GROSSI, 2007.

considérée à présent par les historiennes de l'art et de la littérature comme une alter ego de Christine de Pisan (1363-1430), « la première féministe des lettres françaises[10]. »

Lorsqu'elle rédige sa *Réponse* en 1691, Sor Juana, expose à mots couverts sa position d'exclusion du champ du savoir officiel, légitime et autoritaire ; en parant son esprit scientifique du voile de l'érudition et de la rhétorique, elle dévoile tout en les bravant les interdits et la censure étroite exercée sur elle par son confesseur, l'ordre religieux, les représentants de l'Église, etc.

La *Réponse à Sœur Philotée* peut donc se lire comme un essai proto-féministe fondé sur la défense des capacités intellectuelles et de raisonnement dont Dieu a doté aussi bien les hommes que les femmes. Josefina Ludmer (1939-2016) retrace les stratégies intellectuelles et discursives dont fait usage la célèbre nonne, depuis un espace clôt et une position subalterne, pour « prendre la parole » et revendiquer l'exercice scientifique.

10 MASSON, 2015, rapproche ainsi la polémique de la querelle du *Roman de la Rose* et la personnalité de Sor Juana de celle de Christine de Pisan, toutes deux ayant professé leur soif d'instruction et leur amour de l'étude, le refus du mariage – entrée dans les ordres pour l'une, veuvage précoce définitivement assumé pour l'autre –, leur don poétique, et surtout leur défense des capacités intellectuelles des femmes.

Les astuces du faible

Josefina LUDMER

Nous ne parlerons pas de la littérature féminine en employant des formules toutes faites ou des généralisations à prétentions universelles. Nous voulons dire par là que nous rejetons les lectures tautologiques. Il est communément admis que lors de la répartition historique des affects, des fonctions et des facultés – répartition qui se transforma en mythologie et s'enracina dans la langue – ce sont la douleur et la passion par opposition à la raison, le concret par opposition à l'abstrait, l'intérieur par opposition au monde, et la reproduction par opposition à la production, qui échurent à la femme. Lire ces attributs dans le langage et la littérature des femmes revient simplement à lire ce qui, dès l'origine et jusqu'à aujourd'hui, demeure inscrit dans leur espace social.

Une des possibilités, pour rompre le cercle qui confirme la différence à partir de ce qui est socialement différencié, est de postuler une inversion : il s'agit de lire dans le discours féminin la pensée abstraite, la science et la politique telles qu'elles se glissent dans les interstices du connu.

Nous parlerons de lieux. D'un côté, un lieu commun de la critique : la *Réponse de Sœur Juana Inés de la Cruz à Sœur Philothée* ; de l'autre, un lieu spécifique : celui qu'occupe une femme dans le champ du savoir, dans une situation historique et discursive précise. Les lieux communs (les textes classiques, qui semblent toujours dire ce que l'on veut y lire, des textes dociles aux mutations) sont intéressants en ce qu'ils constituent des champs de bataille où se confrontent des systèmes et des interprétations antagoniques. Les réviser régulièrement est l'une des façons de mesurer la transformation historique des modes de lecture (l'objectif principal de la théorie critique). Pour ce qui est du lieu spécifique, la discordance est d'une tout autre nature : il s'agit de la relation entre l'espace que cette femme se donne et occupe face à celui que lui octroient l'institution et la parole de l'autre. Nous évoluons aussi dans le champ des relations sociales et de la production des idées et des textes. Nous lisons dans cette lettre certaines astuces du faible en position de subordination et de marginalité.

Ce texte, comme c'est bien connu, est la réponse à la lettre adressée à Juana par l'évêque de Puebla, lequel, sous le pseudonyme de Sœur Philothée de la Cruz, avait pris la liberté de publier un écrit polémique de Sœur Juana critiquant le sermon d'Antônio Vieira sur les bontés du Christ, texte théologique et polémique, sous le titre de *Lettre Athénagorique*. Juana lui répond et lui rend grâce de l'avoir publiée. Elle évoque plusieurs épisodes de sa vie liés à sa passion pour le savoir et conclut en engageant une polémique sur l'interprétation d'une sentence de saint Paul selon laquelle les femmes doivent garder le silence dans les églises car il leur est interdit de parler.

L'écriture de Sœur Juana est une formidable machine à transformer qui fonctionne avec très peu d'éléments ; la matrice de cette lettre n'en compte que trois, deux verbes et une négation : savoir, dire, non. En modulant et en déplaçant chacun de ces éléments avec un art consommé de la variation, en conjuguant les verbes et en transférant la négation, Juana écrit un texte qui tisse les relations, postulées comme contradictoires, entre deux espaces (lieux) et deux actions (pratiques) : chaque action se trouve automatiquement affectée par la négation lorsqu'elle est en présence de l'autre. Juana démontre que, pour une femme, savoir et dire sont des champs antagoniques et que toute simultanéité de ces deux actions entraîne résistance et châtiment. Dire que l'on ne sait pas, ne pas savoir dire, ne pas dire que l'on sait, savoir à propos du non dire, cette série met en relation des pans du texte apparemment hétérogènes (autobiographie, polémique, citations) et sert de base à deux mouvements fondamentaux sur lesquels reposent les stratégies que nous nous proposons d'examiner : tout d'abord, la séparation du champ du savoir de celui du dire, puis la réorganisation du champ du savoir en fonction du non dire.

Le premier mouvement : la séparation du savoir et du dire

Juana écrit à l'évêque que si elle a tant tardé à lui répondre c'est parce qu'elle ne savait pas répondre « quelque chose qui fut digne de lui[1] », pas

1 J'ai traduit les allusions et extraits non référencés de la *Réponse* qui parsèment le texte de Josefina Ludmer dans la logique de son discours. J'ai ainsi pris la décision de modifier l'usage des possessifs afin de rendre plus cohérentes les incises de la *Réponse* dans le texte de Ludmer. Il existe une traduction française de la *Respuesta a Sor Filotea* qui figure en annexe 6 de la thèse de Marie-Cécile BÉNASSY-BERLING soutenue en Sorbonne en 1979 : *Humanisme et religion chez Sor Juana Inés de la Cruz. La femme et la culture au XVII^e siècle*, Éditions Hispaniques, Paris, 1982, p. 438-470. Toutefois, compte tenu que plusieurs versions de la *Respuesta* ont circulé et que Josefina Ludmer n'a précisé ni sa source, ni les extraits retenus, j'ai pris la décision

plus qu'elle ne savait comment « lui exprimer sa gratitude » pour la publication de son texte. Elle déclare d'emblée *ne pas savoir dire*. Le fait de ne pas savoir conduit au silence et se confond avec lui. Mais ici, le fait de ne pas savoir dire est relatif et lié à une position : face à celui qui domine, on ne sait pas dire, et ce non savoir implique précisément la reconnaissance de la supériorité de l'autre. L'ignorance est alors une relation sociale déterminée transférée au discours : Juana ne sait pas dire lorsqu'elle est en position de subalternité. Les voix des autorités suprêmes le confirment : Saint Thomas « se taisait parce qu'il ne savait rien dire qui fut digne d'Albert (le Grand) » ; « la mère de Baptiste resta muette » lorsqu'elle fut visitée par « la Mère du Verbe », et Juana ajoute : « Je répondrai seulement que je ne sais pas répondre ; je peux seulement vous exprimer ma reconnaissance en disant que je suis incapable de le faire. » Il s'agit là aussi d'un lieu, un *locus* rhétorique appelé « affectation de modestie », qui ne nous intéresse pas en soi mais dans la mesure où il magnifie l'autre et le marque d'un excès qui produit le « non savoir dire ».

La lettre de Juana contient au moins trois textes : 1) celui qu'elle adresse directement à l'évêque ; 2) ce qui a été lu comme son autobiographie intellectuelle ; 3) la polémique sur la sentence de Paul : que les femmes gardent le silence à l'église. Trois espaces pris dans un rapport contradictoire constant, trois registres signifiants qui modifient le sens des énoncés. Tout ce qui est adressé à l'évêque implique la totale acceptation de la position subalterne socialement assignée et l'intention de se taire, de ne pas dire, de ne pas savoir. Dans la confession qu'elle adresse à l'évêque, elle dit notamment être entrée en religion pour « enterrer avec mon nom mon entendement et l'offrir en sacrifice seulement à Celui qui m'en pourvut », puisqu'elle avait demandé à Dieu de lui retirer l'intelligence, « et de ne laisser que le nécessaire pour obéir à sa Loi, car le reste est de trop chez une femme, selon certains ; d'autres iraient même jusqu'à le dire nuisible ». Pourtant, à l'intérieur du texte autobiographique, elle affirme presque immédiatement être entrée en religion « par rejet profond du mariage ». Ici, dans sa biographie, elle écrit qu'elle garde le silence, étudie et sait. Celle-ci nous intéresse dans la mesure où s'y dessine un autre espace du texte, un espace propre, dépouillé de toute rhétorique, et où elle écrit ce qu'elle n'exprime pas dans les autres registres. Son histoire, qu'elle raconte comme celle de sa passion pour la connaissance, nous semble relever typiquement de

---

de conserver ma traduction tout en l'accompagnant de passages, parfois plus longs, rendant compte de la phrase ou du passage, de la traduction de M-C. BÉNASSY-BERLING, les lignes du texte original de Juana Inés de la Cruz sont indiquées entre parenthèses, NDLT.

l'autobiographie populaire ou des marginaux : un récit des pratiques de résistance face au pouvoir. Notons par ailleurs qu'il s'agit là d'un genre mineur, l'autobiographie, enchâssé au sein d'un autre, le genre épistolaire. La première scène nous intéresse tout particulièrement, qui émerge comme l'origine de son épistémophilie. Juana raconte qu'elle trompa sa préceptrice : « je lui dis que ma mère avait ordonné qu'on m'apprît à lire », et qu'elle garda le silence devant sa mère : « et j'appris si vite que je savais déjà lire quand ma mère l'apprit… », « et je le tus ». Sa première rencontre avec l'écrit dans sa biographie se résume à ne pas dire qu'elle sait.

L'autorité maternelle et celle de son supérieur se trouvent ainsi étroitement liées : ils sont ceux à qui on ne dit pas. Elle se tait face à l'évêque parce qu'elle ne sait pas dire, et face à sa mère, elle « garde silence par crainte d'être fouettée pour avoir appris à lire sans autorisation[2] ».

Le silence constitue son espace de résistance face au pouvoir d'autrui. Il en va de même pour les Écritures que Sœur Philothée lui recommande d'étudier : Juana réitère son refus de dire quand son savoir lui fait défaut, et là, une fois encore, c'est par peur du châtiment. Parler des choses sacrées lui est impossible « par crainte et par respect », en raison du danger de tomber dans l'hérésie : « Laissez cela à ceux qui s'y entendent, pour ma part je ne veux pas avoir affaire au Saint-Office, car je suis ignorante et tremble à l'idée de proférer quelque proposition inconvenante ou de corrompre le sens authentique de quelque passage[3] ».

Une remarque : c'est ici que se manifeste la relation entre la *Réponse* et le seul texte, aux dires de Juana elle-même dans ce dernier, qu'elle écrivit par plaisir, à savoir *Le Premier Rêve*. Il est possible de considérer la *Réponse*

---

2 « Alors que je n'avais pas encore atteint mes trois ans, ma mère envoya une de mes sœurs plus âgées que moi apprendre à lire chez une maîtresse d'école. L'affection et aussi l'espièglerie me poussèrent à l'accompagner et le fait de la voir en classe alluma en moi un tel désir de savoir lire que, croyant tromper la maîtresse, je lui dis que ma mère ordonnait qu'on me donnât la leçon. Elle n'en crut rien car ce n'était pas croyable mais elle se prêta au jeu; et elle me prit. […] il me fallut si peu de temps pour apprendre à lire que je savais déjà quand ma mère vint à l'apprendre, la maîtresse le lui ayant caché afin qu'elle apprît la bonne nouvelle d'un coup, et pour recevoir elle-même en une fois sa récompense. Quant à moi, je m'étais tue de crainte d'être fouettée pour avoir agi sans permission. », BÉNASSY-BERLING, 1982, p. 444 (218-223), NDLT.

3 « Laissons cela à qui en a la capacité ; moi je ne veux pas d'affaire avec le Saint-Office, je suis ignorante et je tremble de dire quelque proposition malsonnante ou de mal interpréter quelque passage. », BÉNASSY-BERLING, 1982, p. 443 (177-180), NDLT.

comme un commentaire du poème dans la mesure où celui-ci développe une théorie de la connaissance et de la pulsion épistémologique tout en postulant l'impossibilité de saisir l'Absolu. La *Réponse* et le *Premier Rêve* s'ouvrent tous deux sur le thème du mutisme et du silence. Dans le poème, le silence s'institue en outre en point final : ayant atteint son apogée, l'entendement, perplexe, se tait.

Il y a donc trois instances supérieures, la mère, l'évêque et le Saint-Office, qui inspirent la crainte et engendrent « le non dire » : ne pas dire que l'on sait (à la mère), dire que l'on ne sait pas dire (à l'évêque), et ne pas dire parce que l'on ne sait pas (dans le champ de la théologie). Dans le premier cas, Juana était sur le chemin du savoir ; dans le second, elle rédige sa *Réponse* et exhibe son savoir dans les citations ; la *Lettre athénagorique* prend place dans le troisième cas, sa publication étant à l'origine de *La Réponse*. Le mouvement du texte consiste à se dépouiller de la parole publique : ce passage se fond dans le dispositif disciplinaire et son « non dire » est en fait une façon de masquer une pratique alors interdite. Juana décide alors que *publier*, le sommet du dire, ne l'intéresse pas. Ce lieu que la culture considère comme valorisé et dominant est précisément celui où Juana déclare « je ne sais pas », je ne dis rien, je m'abstiens. Elle signale une fois de plus que le fait de dire, écrire et publier (qui constituent désormais une série) sont une exigence qui vient des autres et est liée à l'exercice de la violence : « Et en vérité, je n'ai jamais écrit sans y avoir été contrainte et forcée et seulement pour faire plaisir aux autres ; non seulement sans plaisir mais avec une réelle profonde aversion [4] ».

La parole publique est le siège de l'autorité et de la violence : c'est un autre qui donne et retire la parole. L'évêque publie et elle, tout en le remerciant, proteste qu'elle ne veut pas être publiée et qu'on la force[5] ; l'Évêque écrit et elle rétorque qu'elle ne sait pas quoi répondre. L'Évêque

---

4 « Et, en vérité, je n'ai jamais écrit que contrainte et forcée et uniquement pour complaire à autrui, non seulement sans plaisir mais avec une véritable répugnance car je n'ai jamais jugé moi-même avoir les trésors de savoir et d'intelligence que l'on est en droit d'exiger d'un auteur. », BÉNASSY-BERLING 1982, p. 443 (169-174), NDLT.

5 Tout au long de ce paragraphe, Josefina Ludmer a recours aux parenthèses, en particulier lorsqu'elle évoque les décisions de Sœur Juana Inés de la Cruz, comme si elle avait voulu marquer par la typographie le retrait stratégique opéré par l'astucieuse nonne. Toutefois, l'usage n'étant pas systématique ni exclusif, j'ai choisi de privilégier la fluidité de l'expression pour mettre en avant cette stratégie plutôt que de suivre à la virgule près le texte, d'origine. « Écrire n'a jamais été chez moi initiative personnelle mais obligation venue d'autrui. », BÉNASSY-BERLING 1982, p. 443 (184-185), NDLT.

ordonne d'étudier les textes sacrés et elle réaffirme ne pas savoir et avoir peur. Juana, en tant que femme, dit qu'elle est celle à qui l'on donne la parole, puis à qui on la retire, et de qui on l'exige aussi (ce qui fait penser à la confession), mais pas celle qui la prend parce qu'elle en est la maîtresse.

Ce geste du supérieur qui consiste à donner la parole au subalterne nous intéresse tout particulièrement car il est à l'origine d'une littérature propre à l'Amérique latine. Depuis la littérature gauchesque[6] jusqu'à la littérature contemporaine en passant par l'indigénisme[7] et les divers avatars du régionalisme[8], c'est le geste fictif qui consiste à donner la

---

6 La littérature gauchesque est un genre poétique hispano-américain qui s'inspire des *payadas*, ces ballades que chantaient, accompagnés à la guitare, les gauchos nomades en Argentine et en Uruguay. Le gaucho, qui a longtemps nourri la littérature populaire sud-américaine, devint au XIX^e^ siècle un thème fondateur de la période romantique. Dans l'essai qu'elle lui a consacré et qui est devenu un classique de la critique littéraire et culturelle en Amérique latine, *Le genre gauchesque. Un traité sur la patrie*, Josefina Ludmer évoque une rencontre, un contact avec « un univers verbal et sonore dont la substance est la relation entre des voix entendues et des paroles écrites. L'écrivain du genre a adopté les positions et les tons de voix du gaucho pour l'écrire, et à ce moment précis, il lui a donné la voix et en a usé. Usage et don. Les deux faces de l'usage du gaucho : l'usage littéraire de la voix et l'usage économique et militaire des corps. » (« un universo verbal, sonoro. el del género gauchesco, cuya sustancia es la relación entre voces oídas y palabras escritas. El escritor del género usa las posiciones y tonos de la voz del gaucho para escribirlo, y en ese mismo momento le dio la voz al gaucho. Uso y don. Las dos caras del uso del gaucho : el uso literario de la voz y el uso económico o militar de los cuerpos. » Ludmer 1988, *prologue*, p. 5 (je traduis), NDLT.

7 L'indigénisme est un mouvement politico-social qui a émergé à partir des années 1920 dans les pays andins d'Amérique latine, pour servir la cause des populations indigènes opprimées par le système semi-féodal hérité de la colonie et revaloriser le rôle primordial des civilisations indiennes. J. C. Mariátegui est un de ses théoriciens, Alcides Argüedas, Jorge Icaza, Ciro Alegría et José María Arguedas comptent parmi ses principaux représentants. L'universitaire d'origine péruvienne Antonio Cornejo Polar (1936-1997) a invité dans un article fondateur de 1978 à sortir d'une perspective nationale et binaire – littérature cultivée ou populaire – et proposé d'envisager l'hétérogénéité comme concept unificateur structurel de ces littératures dont la pluralité socioculturelle rend compte formellement de processus de production et de réception conflictuels et mouvants. Voir CORNEJO POLAR 1978, NDLT.

8 Les travaux de l'écrivain et essayiste uruguayen Ángel Rama sur la transculturation narrative en Amérique latine (*Transculturación narrativa en América Latina*, 1982), envisagent le régionalisme comme un besoin et une capacité d'auto-représentation fondée sur un lien à l'origine, à la cosmovision régionale. Le régionalisme à l'œuvre dans la littérature du XX^e^ siècle signale le passage d'une hétéro-désignation à une opération créative intrinsèque à la société régionale. Le régionalisme se manifeste dans un moment et un mouvement d'indépendance et de reconnaissance, qui

parole à celui qui est défini par une carence (sans terre, sans écriture) et à mettre en lumière son langage particulier. Ce geste émane de la culture des élites et revient au lettré qui déguise et transforme sa voix dans la fiction de la transcription pour offrir au faible et au subalterne une alliance contre l'ennemi commun. Il est fort possible que la publication de la lettre réponde précisément à la nécessité, pour l'évêque, de s'opposer à d'autres. Le geste de l'évêque, qui se travestit en Sœur Philothée de la Croix pour écrire à Juana, est la transposition épistolaire du geste de publication de la parole du faible. Il occulte son nom et son sexe pour donner voix à la femme et publie, en le rebaptisant, le texte de Juana qui à son tour, donna la parole aux Indiens dans ses poèmes. Mais donner la parole et s'identifier à l'autre pour faire alliance impliquent une exigence simultanée : le faible doit accepter le projet du supérieur. L'évêque, qui rend symétrique sa relation avec Juana en adoptant un prénom féminin, veut en fait la ramener dans le champ du sacré et lui faire abandonner ce qui ne relève pas de la religion.

S'appeler Philothée – amante de Dieu – l'autorise à s'adresser à Sœur Philosophie – amante du Savoir et autrice de la Réponse, digne du savoir athénien. Le pseudonyme de l'évêque et la publication du texte-polémique constituent la définition de son projet pour Sœur Juana. Et c'est alors que celle-ci déploie sa chaîne de négations : ne pas dire, dire qu'elle ne sait pas, ne pas publier, ne pas se consacrer aux choses sacrées. Sont contenues dans ce geste ambivalent à la fois l'acceptation de sa position de subalterne – que les femmes ferment leur bec – et sa stratégie : ne pas dire mais savoir, ou dire qu'elle ne sait pas et savoir, ou dire le contraire de ce qu'elle sait. Cette astuce du faible, qui ici sépare le champ du dire (la loi de l'autre) du champ du savoir (ma loi) combine, comme toutes les tactiques de résistance, la soumission et l'acceptation de la place assignée par l'autre, tout en manifestant son antagonisme, son opposition et son refus de collaborer.

Juana renvoie dos à dos savoir et dire ; c'est le point de départ d'une série de contradictions qui prolifèrent dans le texte. Sa place à elle est celle du dire et du savoir. Si l'écriture émane d'une « force extérieure »,

---

réhabilite et valorise un ancrage géographique et sociologique mais aussi et peut-être surtout qui revendique la singularité socio-historique à travers des représentations rendant compte de la richesse et de l'originalité des langues, structures narratives et cosmovisions régionales sans renoncer aux apports hérités des siècles de colonialisme. Pour Ángel Rama, la transculturation est une réappropriation des éléments autochtones réélaborés depuis des formes narratives orales et populaires ouvertes aux empreintes européennes, créant ainsi de nouvelles articulations. Parmi ses représentants, César Vallejo et José María Arguedas, NDLT.

« mienne est l'inclination pour les lettres » ; je n'étudie pas pour dire, enseigner ou écrire mais pour « être moins ignorante ». Et elle recouvre de silence le champ du savoir : les livres sont muets (« l'imperturbable silence de mes livres », « ayant pour seul maître un livre muet » écrit-elle sur un ton plaintif), la lecture commence avec saint Ambroise, maître de saint Augustin, muet. Depuis cet autre réseau où se joue déjà, non pas sa parole, mais sa véritable pratique, Juana écrit sur le silence féminin.

Le deuxième mouvement, le savoir sur le non dire, implique une réorganisation du champ du savoir

Afin d'examiner la sentence de Paul sur le silence des femmes à l'église, Juana construit une doctrine de la lecture ne relevant ni d'une vision personnelle ni d'une provocation, mais s'inscrivant strictement dans la scolastique qui nie la division entre le savoir profane et le savoir sur l'au-delà, selon un arbre de la science à la façon de Ramon Llull[9], au sommet duquel se trouvent les textes sacrés. Pour atteindre ceux-ci et la théologie, comme le lui conseille l'évêque, elle déclare : « Il me semblait nécessaire de gravir les échelons des arts et des sciences humaines : comment comprendre en effet la nature de la Reine des Sciences si l'on ne connaît pas celui de ses servantes ? » Et d'énumérer : la Logique, la Rhétorique, la Physique, l'Arithmétique, la Géométrie, l'Architecture, l'Histoire, le Droit, la Musique, l'Astrologie. Ces sciences sont liées les unes aux autres. Dans le registre biographique, elle raconte ses difficultés pour étudier ces sciences – servantes, puisque sans elles il n'est pas possible de prendre de la hauteur. Elle répondit ainsi à l'interdiction d'étudier pendant trois mois par un geste de résistance : « même si je n'étudiais pas dans les livres, j'étudiais dans toutes les choses que Dieu a créées, c'étaient elles qui étaient les lettres, et mon livre toute la machine universelle[10] ». Dès lors, il est toujours possible d'annexer un nouveau territoire pour le savoir. Ce faisant, elle conteste non seulement la division entre le savoir sacré et le savoir profane mais aussi celle qui sépare l'étude à partir des livres et celle à partir de l'observation de la

9 Ramon Llull, philosophe, poète, écrivain mystique et missionnaire franciscain du XIII[e] siècle. Précurseur des humanistes de la Renaissance, il conçut l'« *Ars magna* » pour convaincre les musulmans et les juifs d'adhérer à certains préceptes du christianisme en essayant de démontrer de manière rationnelle les articles de foi, NDLT.

10 « Tout ce que je voyais était un objet de réflexion, tout ce que j'entendais un objet de méditation, même les choses les plus minimes et les plus matérielles… », BÉNASSY-BERLING, 1982, p. 455 (744-746), NDLT.

réalité. Elle a ainsi découvert des « secrets de la nature » pendant qu'elle cuisinait : « J'observe qu'un œuf se fige et frit dans le beurre ou l'huile et qu'au contraire, il se dilue dans le sirop. » En fin de compte, dans la mesure où le champ qu'elle définit n'admet aucune division, il n'y a pas lieu de séparer les hommes et les femmes qui se consacrent au savoir, qui lui n'admet de distinction qu'entre sots, ignorants et prétentieux d'une part, et sages et savants de l'autre.

Juana a ainsi trouvé un espace qui se situe au-delà de la différence des sexes. Et la connaissance, acquise dans le silence, lui permet de lire d'une autre façon la sentence de Paul sur le silence que les femmes doivent observer : au temps de l'Église primitive, dit-elle, celles-ci se transmettaient la doctrine les unes aux autres dans les temples et le bruit de leur connaissance gênait les apôtres pendant leur prêche[11]. C'est pour cette raison que Paul leur demanda de se taire. « Il ne fait aucun doute que pour comprendre de nombreux passages il faut avoir des connaissances en histoire, coutumes, cérémonies, proverbes, et aussi connaître la langue des temps où ils furent écrits, pour savoir sur quoi ils portent et à quoi font allusion certains fragments des divines Écritures[12]. »

Juana nous donne ici une leçon de critique littéraire et idéologique. La vérité dogmatique et l'ordre hiérarchique, nous dit-elle, font disparaître des écrits la trace de l'histoire : c'est sur la base d'un cas concret et situé qu'a été érigé un dogme autoritaire et éternel, une loi transcendante sur la différence des sexes. C'est là son savoir et son dire sur le silence.

En conclusion, elle accepte que les femmes ne parlent pas du haut de la chaire et au cours de lectures publiques mais elle défend l'enseignement et l'étude privée, et du même coup son écriture en vers et sa controverse avec Vieira. Cela revient à accepter que la sphère privée soit le territoire « propre » à la parole des femmes et à se soumettre à la division dominante, mais dans le même temps, en constituant cette sphère comme celle de la science et de la littérature, à nier à partir de

---

11 « J'ajoute que cette interdiction concerne un usage du temps que rapporte Eusèbe : dans l'Église primitive les femmes se catéchisaient les unes les autres à l'intérieur des temples et ce bruit empêchait les apôtres d'être entendus quand ils prêchaient : c'est pour cette raison qu'on ordonna aux femmes de se taire. De même, de nos jours, quand le prédicateur parle, on ne prie pas à haute voix. », BÉNASSY-BERLING 1982, p. 462 (1055-1062), NDLT.

12 « Comment sans une grande érudition tous ces faits des histoires profanes que mentionne la Sainte Écriture, tous ces traits de mœurs des gentils, tous ces rites, toutes ces façons de s'exprimer ? Sans une étude méthodique des Pères de l'Église, comment pourra-t-on comprendre le style obscur des Prophètes ? », BÉNASSY-BERLING 1982, p. 447 (349-353), NDLT.

celle-ci la division sexuelle. La stratégie – une autre ruse typique du faible –, consiste à modifier, depuis le lieu assigné et accepté, non seulement la signification de ce lieu mais aussi la signification même de ce qui s'y élabore. C'est comme si une mère ou une femme au foyer disait : j'accepte cette place assignée mais je fais de la politique ou de la science en tant que mère ou femme au foyer. Il est toujours possible d'occuper un espace depuis lequel pratiquer ce qui est interdit ailleurs ; il est toujours possible d'annexer d'autres champs et d'instaurer d'autres territorialités. Et cette pratique du transfert et de la transformation réorganise la structure donnée, qu'elle soit sociale ou culturelle : la combinaison de soumission et d'opposition était porteuse d'une autre raison, d'une autre scientificité et d'un autre sujet du savoir.

À la question pourquoi n'y eut il pas de femmes philosophes, on peut dès lors répondre que les femmes n'ont pas pratiqué la philosophie depuis l'espace délimité par la philosophie classique mais depuis d'autres espaces et que si on lit ou si on écoute leur discours comme un discours philosophique, une transformation de la réflexion devient possible. Il en va de même pour la pratique scientifique et politique.

C'est par le biais de la lettre et de l'autobiographie que Juana construit une polémique érudite. On comprend mieux désormais pourquoi ces genres mineurs (lettres, autobiographie, journaux intimes), écritures limites situées entre le littéraire et le non littéraire et appelés aussi *genres de la réalité,* sont devenus des lieux d'élection de la littérature féminine. Un élément fondamental s'y révèle : les espaces régionaux, que la culture dominante a soustraits aux sphères du quotidien et du personnel et a établis en royaumes bien distincts (la politique, la science et la philosophie), s'établissent chez la femme, précisément à partir de ce qui est considéré comme personnel et lui sont indissociables.

Dès lors que le personnel, le privé et le quotidien sont considérés comme point de départ et perspective des autres discours et pratiques, ils cessent d'être personnel, privé et quotidien : c'est là l'un des résultats possibles des astuces du faible.

Bibliographie :

Textes de Josefina Ludmer

LUDMER Josefina, « Tretas del débil », dans *La sartén por el mango,* Ediciones el Huracán, Porto Rico, 1985.

LUDMER Josefina, « El espejo universal y la perversión de la fórmula », dans *Escribir en los bordes. Congreso Internacional de Literatura femenina latinoamericana 1987,* Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1990.

LUDMER Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria,* Editorial Perfil, Buenos Aires, 2000 (2ª edición). En traduction : *O gênero gauchesco : um tratado sobre a pátria,* (Antonio Carlos Santos trad.), Unochapecó, Editora Argos, 2002; *The Gaucho Genre. A Treatise on the Motherland* (Molly Weigel trad.), Duke University Press, 2002.

LUDMER Josefina, *El cuerpo del delito. Un manual,* Perfil Libros, Buenos Aires, 1999. En traduction : *O corpo do delito : um manual,* (Maria Antonieta Pereira trad.), Belo Horizonte, Editora UFMG, 2002 ; *The Corpus Delicti : A Manual of Argentine Fictions* (Glen S. Close trad.), University of Pittsburgh Press, 2004.

LUDMER Josefina, *Aquí América latina. Una especulación,* Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010. En traduction : *Aqui América Latina : uma especulação,* (Rômulo Monte Alto trad.), Belo Horizonte, Editora UFMG, 2013.

Textes de Sor Juana Inés de la Cruz

Traductions :

Le Divin Narcisse, précédé de *Premier songe et autres textes,* poèmes traduits de l'espagnol par Florence DELAY, Frédéric MAGNE et Jacques ROUBAUD, préface d'Octavio PAZ, Gallimard, « Hors-série Littérature », Paris, 1987.

Poèmes d'amour et de discrétion, traduit de l'espagnol par Frédéric MAGNE, La Délirante, Paris, 1987.

Réponse de la poétesse à la très illustre sœur Philothée de la Croix, dans *Le divin Narcisse (précédé de Premier songe et autres textes),* traduit de l'espagnol par Frédéric MAGNE, Gallimard, Paris, 1987.

Écrits profanes. Choix de textes, traduit de l'espagnol et présenté par Émile MARTEL, Les Écrits des Forges, « Le Temps premier », Trois-Rivières, Québec, 1996.

Études :

RICARD Robert, *Une poétesse mexicaine du XVII^e siècle, Sor Juana Inés de la Cruz,* Centre de documentation universitaire, Paris, 1954.

WISSMER Jean-Michel, *La religieuse mexicaine : Sor Juana Inés de la Cruz, ou le scandale de l'écriture,* Metropolis, Paris, 2000.

BÉNASSY-BERLING Marie-Cécile, *Sor Juana Inés de la Cruz : une femme de lettres exceptionnelle : Mexique XVII^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2010.

PAZ Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz ou Les pièges de la foi*, traduit de l'espagnol (Mexique) par Roger MUNIER, Gallimard, « Collection Bibliothèque des Idées », Paris, 1987.

Bibliographie générale

CORNEJO POLAR Antonio, « El indigenismo y las literaturas heterogéneas : Su doble estatuto socio-cultural », *Revista de Crítica Literaria Latinoàmericana*, 7/8, 1978, p. 7-21.

GROSSI Verónica, *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz* de, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, 2007.

LOUIS Annick, « Entretien en français avec Josefina Ludmer », sans date, Revue électronique *Vox poética, Lettres et Sciences Humaines*, http://www.vox-poetica.org/entretiens/intLudmer.html

LUGONES María, « Attitude joueuse, voyage d'un "monde" à d'autres et perception aimante », (traduction de Jules FALQUET et Paola BACCHETTA), *Les cahiers du CEDREF*, 18, 2011, 117-139.

MASSON Jean-Claude, *Trois Chemins du Siècle d'Or en Espagne et au Mexique*, Garamond, Paris, 2015.

Créations au féminin

Féminismes latino-américains en traduction

Les mobilisations sociales féministes latino-américaines actuelles exportent souvent leurs pratiques, mais paradoxalement la production théorique qui les accompagne demeure méconnue et le féminin latino-américain est le plus souvent exotisé. Les traductions présentées ici de textes féministes latino-américains importants et significatifs tentent de combler ce déficit et tout le travail collectif du livre relève le défi que la colonialité des savoirs pose au trafic de théories. De fait les féminismes sont toujours d'emblée métis, issus de rapports intersectionnels complexes, et un féminisme qui se veut universel ne doit pas l'ignorer.

Les féministes latino-américaines de ce recueil nous invitent à entrer dans leurs dialogues interculturels critiques. Décoloniales, afrodescendantes, transféministes, écoféministes, *queer*, ou *cuir*, elles nous proposent de bâtir ensemble un monde commun.

***Michèle Soriano**, titulaire d'un PhD de l'université de Pittsburgh, est professeure d'études latino-américaines à l'université Toulouse-Jean Jaurès. Ses recherches portent sur les discours et les pratiques féministes latino-américaines, en particulier dans les productions littéraires et cinématographiques.*

***Ont collaboré à ce livre :** Thérèse Courau, Hélène Deville, José González, Nadège Guilhem, Élisa Marrero, Laurence Mullaly, Mercedes Ortega González-Rubio, Marie-Agnès Palaisi, Lola Sanchez, Michèle Soriano, Mónica Zapata.*

Mise en page : Luiz Ferraz.
Illustration de couverture : *Árbol a la vera del río*, photographie de María Luisa Femenías.
Logo de la collection : http://javiertermenon.blogspot.com/

ISBN : 978-2-343-21466-5
29 €

9 782343 214665
293