

RECUERDOS DE UN APRENDIZ DE TESISISTA

Lior Zylberman

CONICET/CEG-UNTREF/FADU-UBA, liorzylberman@gmail.com

Resumen

El escrito se propone dar cuenta de las diversas instancias y elecciones tomadas para la escritura de mi tesis de Maestría en Comunicación y Cultura de la UBA. Dicha tesis se propuso estudiar la representación de la práctica genocida llevada adelante por la última dictadura militar argentina. En el recorrido, doy cuenta cómo fui gestando el proyecto, tanto las decisiones teóricas como las metodológicas.

Palabras clave: Cine, Dictadura militar, Genocidio, Tesis

MEMORIES OF A THESIS APPRENTICE

Abstract

This paper aims to account for the various instances and choices made for the writing of my thesis for a Master's Degree in Communication and Culture at UBA. This thesis was proposed to study the representation of the genocidal practice carried out by the last Argentine military dictatorship. In the paper, I realize how I was developing the project, the theoretical decisions as well as the methodological ones.

Keywords: Cinema, Military dictatorship, Genocide, Thesis

Presentación

Me propongo aquí dar cuenta de las diversas instancias y elecciones que llevaron a la concreción de mi tesis de Maestría en Comunicación y Cultura titulada *Estrategias Narrativas de un cine post dictatorial. El genocidio en la producción cinematográfica argentina (1984-2007)*. Como bien señala su título, la tesis tuvo como objetivo estudiar la representación del genocidio perpetrado por la última dictadura militar en el cine argentino; su realización, significó el cierre de un camino iniciado durante mi formación de grado en la carrera de Sociología, a la vez que me inició en uno nuevo, el de la investigación. En los años de grado, mi interés radicó en poder estudiar problemáticas sociológicas a través de la imagen en general y del cine en particular; fue recién al cursar la materia Historia Social Argentina (cátedra Mallimaci), en el práctico de Irene Marrone, donde pude encontrar la posibilidad de desarrollar la perspectiva que era de mi interés (Irene luego sería la co-directora de la tesis). Hacia el final de la carrera, faltándome una o dos materias para recibirme, me sumé, luego de cursar su asignatura, al equipo de Daniel Feierstein; desde allí, no sólo pude estudiar las diversas teorías y perspectivas sobre genocidio sino que también tuve la posibilidad y el aliento de

trabajar dicho problema desde y con el cine. La realización de la tesis, entonces, significó el inicio de un recorrido que aún continúa transitando.

El armado del proyecto

Al ingresar a la Maestría, sin poseer experiencia en llevar adelante una investigación de la envergadura de una tesis, lo hice con un proyecto que hoy, a la distancia, resultaba muy ambicioso e imposible de llevar adelante: el proyecto original tenía la intención de estudiar la representación del genocidio en el cine. No un caso en particular sino todos o al menos los canónicos; es decir, el Holocausto, el armenio y el ruandés, además del caso argentino.

De los diversos seminarios cursados en el marco de la Maestría, tres de ellos reverberaron en el desarrollo de la tesis. Uno de ellos fue el dictado por Ana Amado, donde pude profundizar algunos aspectos de los estudios sobre cine. El segundo fue el Taller de Tesis dictado por Silvia Delfino, ya que las diversas instancias en las que pude tratar el proyecto con ella me resultaron reveladoras. La primera cuestión, que requería tomar una drástica decisión –para la cual yo no estaba en ese momento dispuesto a ceder– fue comprender las razones por las que el proyecto así como lo había presentado resultaba inviable para una tesis de maestría. Salteada esa cuestión, o mejor dicho comprendida, decidí concentrarme en el caso argentino; es decir, el cine sobre la última dictadura militar. De este modo, el objeto de estudio de la tesis se encontraba ya, más o menos, recortado y decidido. Surgía así un siguiente problema, uno de índole teórico-metodológico: ¿cómo analizar dicho objeto de estudio?

La propuesta que surgió al cerrar el primer nivel del Taller de Tesis fue estudiar las diversas memorias construidas por el cine en torno a la dictadura. En aquella instancia del proyecto la propuesta iba a consistir en estudiar el cine como una forma de soporte de memoria (aún no había leído a Henry Rousso, cuya noción de vector de memoria me resulta hoy una llave teórica sugerente para el estudio del cine); para tal fin, el texto nodal que actuaba como guía era *La memoria, la historia, el olvido* de Paul Ricoeur.

Mientras cursaba los diversos seminarios tuve la oportunidad de adelantar lecturas en torno a la memoria colectiva, un concepto que comenzaba a generarme dudas teóricas que en aquel momento no sabía cómo expresar de forma adecuada. En otras palabras, y para decirlo en forma más coloquial, me hacía ruido la noción de “cine de memoria”: apelar a dicha noción parece emparentarla con un género –como cine de cowboys o cine de terror–. En esa dirección, también surgían otras dudas: ¿“el cine de memoria” se refiere a su contenido? Si el cine siempre es pasado –algo aconteció delante de la cámara–, ¿todo el cine es “de memoria”? ¿Se puede filmar la memoria? ¿Cómo podemos filmar (recordar) lo que no vivimos? Y, finalmente, una pregunta más general pero certera: ¿qué es la memoria?

Así, el proyecto de tesis volvió a entrar en crisis. Y esta se profundizó al cursar el tercer seminario que me resultó de suma importancia: el que dictó como optativo Ana Paula Penchaszadeh sobre Jacques Derrida. Debo reconocer que no fue tanto la figura o la teoría de Derrida la que reverberó sino el trabajo que la docente nos pidió al finalizar el curso: deconstruir *a la* Derrida los conceptos centrales de la (futura) tesis. En mi caso, dicho trabajo me permitió poner en crisis la noción de memoria colectiva pero, sobre todo, comenzar a comprender por dónde podía encarar una revisión de dicho concepto.

Lo cierto es que al finalizar dicho trabajo, mi proyecto de tesis volvía casi a foja cero; sin embargo, la página no estaba en blanco. Esta nueva crisis me permitió percibir dos asuntos: el primero, comprender que una tesis se construye también sobre la base de lo que no es, de lo que se deja de lado, la tesis implica elecciones y se debe aprender a recortar. La segunda cuestión implicó tener un tema para investigar en mi tesis de doctorado.

De este modo, me encontraba sin un proyecto convincente pero sabía ya algunos de los caminos que no iba a recorrer. Al poner en crisis el concepto de memoria colectiva y el del cine como forma de memoria, supe que debía desarrollar y estudiar más en profundidad dicha cuestión; por lo tanto, decidí que mi tesis de maestría iba a eludir dicha problemática de su eje central.

Mis directores me alentaron en todas las decisiones tomadas (o, en todo caso, indecisiones). El proyecto iba así hacia una historia sobre las diversas formas de representar la dictadura en el cine; de este modo, ya durante el primer año de cursado de la maestría comencé a acopiar, a observar y a planillar las películas –en una primera instancia fui anotando todo lo que veía, desde la narración hasta cuestiones de la puesta en escena– que iban a conformar mi corpus; pronto me di cuenta de que éste llegaría casi a un centenar de títulos. Esa cuestión fue, sin embargo, un problema para resolver más adelante.

Fue nuevamente en el marco del Taller de Tesis II, también con Silvia Delfino, donde el proyecto terminó de cobrar forma. Esta historia que proponía era más bien crítica, y abordaba, entre otras aristas, la discusión en torno a la ocultación de las identidades políticas de las víctimas que el cine había hecho. Silvia me aconsejó que una tesis completa no podía ser realizada sobre la base de ese argumento ya que si bien el cine quizá “no mostró algo” en cambio sí “mostró otra cosa”. Llegó así la pregunta-problema: ¿qué mostró el cine sobre la dictadura? El otro consejo/tarea de Silvia fue también revelador: buscar investigaciones o libros similares, no necesariamente sobre el mismo tema, para tomar como modelo, ya sea para hacer algo similar o diferente; es decir, la tesis necesitaba dialogar con otra investigación.

El proyecto entonces comenzó a tomar forma. Además de leer textos de investigadores que ya habían abordado la temática (como la propia Amado, Ana Laura Lusnich o Clara Kriger), fueron dos libros los que me permitieron vislumbrar un camino posible: *Imágenes del silencio*, de Jordi Balló e *Indelible Shadows*, de Annette Insdorf. El primero trata sobre los motivos visuales en el cine; el segundo, es uno de los estudios canónicos sobre el cine acerca del Holocausto. Allí la autora emplea el término “estrategias narrativas”. Las estrategias narrativas no son otra cosa que motivos narrativos-visuales –también pueden ser pensadas como tropos– y pronto advertí que hasta ese momento (me refiero a 2010) no se había hecho un abordaje desde esa perspectiva. El proyecto comenzaba así a tomar forma: sería un abordaje integral de la producción cinematográfica, reparando en sus estrategias narrativas, en sus motivos narrativos-visuales. Ahora bien, me quedaba por resolver cuáles iban a ser dichos motivos.

Pensar los motivos visuales-narrativos me permitió así concebir el marco teórico de la tesis; este debía tener, al menos, dos grandes líneas: una metodológica, que permitiera trabajar al cine como documento, y otra teórica, que me permitiera estudiar la problemática representada. Así, desde los estudios sobre genocidio alcancé un marco

que me permitió abordar esas dos líneas: a partir de los escritos de mi director, pero también de otros autores del campo, como el pionero Raphael Lemkin, Raul Hilbeg, Yves Ternon o Leo Kuper, entre otros. Con todos ellos comprendí que en nuestro país la última dictadura buscó transformar las relaciones sociales a partir del exterminio de una porción de su población, y fue en esa dirección que comencé a organizar posibles tópicos que en las diferentes investigaciones sobre genocidio se volvían recurrentes.

De este modo, para definir las estrategias consulté las fichas que había armado al visionar las películas y creí encontrar algunos elementos recurrentes que me permitían agruparlas. En consecuencia, y a fin de no extenderme en la cantidad de páginas que debía tener la tesis, los motivos visuales-narrativos fueron cinco: la metodología (es decir, la metodología genocida desaparecedora empleada por la dictadura), el campo, los victimarios, las generaciones y las víctimas. No solo tenía así definidas las estrategias sino también los capítulos de la tesis.

Las estrategias narrativas me brindaban también una perspectiva metodológica ya que dicho armado me permitía focalizar lo que iría a observar en cada película. Asimismo, necesité de un enfoque teórico-metodológico más: cómo entendería al cine como objeto de estudio. Dado que, en cierto sentido, estaba estudiando lo que comúnmente se conoce como cine histórico, debía fundamentar y argumentar algunos de los enfoques que pensaron cómo trabajar al cine como documento histórico. En ese sentido, autores como Marc Ferro y Pierre Sorlin, los canónicos sobre el tema, me brindaron la base teórica, aunque opté por seguir algunas estrategias metodológicas esgrimidas por Robert Rosenstone. La elección de este último autor se fundamentó, ante todo, en el relieve que le ha otorgado a la construcción narrativa de los films históricos ya no para pensar a los mismos como “ventanas al pasado” sino como complejas construcciones culturales: así un film sobre el pasado es, ante todo, una interpretación del pasado.

A partir de estos supuestos teóricos, debía definir en forma más precisa cómo trabajar el corpus de películas. Al avanzar en la investigación percibí un elemento que, quizá, le podía dar cierta originalidad al trabajo. En las investigaciones anteriores –y esto aún se utiliza casi en forma canónica para ordenar y periodizar el cine sobre la dictadura–, se establecen bloques o momentos epocales para pensar la producción cinematográfica sobre el tema. Por ejemplo, se hace referencia a las películas producidas durante la década de 1980 como aquellas realizadas bajo la lógica de la teoría de los dos demonios, las de los 90 bajo la impunidad, las realizadas a partir de 2001 hasta 2007 bajo el “boom de la memoria”,¹ etc. Esta periodización resulta esclarecedora y presta atención a uno de los puntos metodológicos más importantes para analizar una película: su contexto de producción. Sin embargo, al trabajar con motivos narrativos vislumbré que, sin perder de vista el contexto, podía trabajar la temática ya no en forma diacrónica sino sincrónica. Así, mi objeto de estudio no serían específicamente *las* películas sino los motivos narrativos *en* las películas; con ello, justificaba el empleo de un corpus de películas amplio ya que se volvía necesaria dicha amplitud a fin de reparar en las diversas formas, en los problemas, descripciones y narraciones que se hacían en torno a dichos motivos.

¹ Vale recordar que la tesis fue escrita en 2011, el recorte del corpus llegaba hasta 2007. Siguiendo esa periodización, podríamos decir que este último período cierra en 2015.

La escritura

Para la escritura de la tesis, que me insumió cerca de un año, apelé a la matriz y fichas que había armado luego de la visualización de los films; solo volví a ver las películas cuando surgía alguna duda respecto de las anotaciones previas. A medida que avanzaba con la redacción, al comenzar a desplegar las categorías de análisis, noté que estaba dejando de lado un prejuicio con el que me había formado y con el que me había aproximado a las películas producidas en la década de 1980. Dicho prejuicio, arraigado quizá en el sentido común, establecía al menos dos cuestiones: ante todo, que el cine de dicho momento era de “mala calidad”; el segundo, que el que abordó la problemática de la dictadura lo hizo desde la perspectiva de la teoría de los dos demonios.

En cierto sentido, la “mala calidad” del cine argentino de aquel período se debió en parte al surgimiento del Nuevo Cine Argentino que necesitó diferenciarse y oponerse al cine anterior para ser considerado “moderno”. Con ello, no deseo insinuar que todas las producciones sean superlativas; en última instancia en la mayoría de los films se pueden apreciar algunas referencias de estilo y estéticas características de la época: la mala sincronización del audio con la imagen, el uso del zoom, exceso de diálogos, entre otros elementos. Sin embargo, el visionado crítico realizado sobre los títulos del período no me generó, a pesar de la mala calidad de muchas de las copias, rechazo alguno; esto quizá se debió a la caída del segundo prejuicio. Es verdad que en el cine del período no hay una politización del tema como lo habrá en períodos posteriores pero es preciso mencionar que dicha característica la hallaremos en el documental y no en la ficción; resulta sugerente encontrar que las representaciones más politizadas en las producciones de la década de 1980 las encontraremos en los pocos documentales realizados en dicho período. De este modo, comprendí que esta cuestión, esta manifestación del prejuicio y su posterior (auto)crítica, necesitaba desarrollarla en la tesis; así, el capítulo dedicado a estudiar la estrategia narrativa sobre la representación de las víctimas me permitió expandir dicho argumento. Para ello, revisé las características de la teoría de los dos demonios y, básicamente, con la excepción de algunos pasajes de *La República Perdida II* (Miguel Pérez, 1986), no encontré ningún título que planteara el pasado reciente en esos términos. Sí había un rechazo a la violencia generalizada pero no en forma equiparada. De hecho, para el cine de aquel período, se puede hacer referencia a la representación del “unidemonio”: solamente la violencia de Estado fue la representada y, justamente, en forma demoniaca.

Por otro lado, en el cine de aquel período noté que la política se encontraba presente no en la forma en la que emergerá en décadas posteriores sino en la imagen: figuras del Che Guevara y Evita en la pared de algún joven en *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), la estrella de cinco puntas en *Los días de junio* (Alberto Fischerman, 1985), la militancia y el trabajo de alfabetización en las villas en *La amiga* (Jeanine Meerapfel, 1988) y *La noche de los lápices*. Lo político, sugerí en la tesis, aparecía codificado de otro modo, a pesar de no reivindicarse el pasado militante en aquel momento, en el cine emergía en las imágenes. Es más, al indagar la figura de los perpetradores, en un film tan discutido por su apoliticidad como lo fue *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985), encontré la representación de ciertos actores sociales que recién volverán a ser discutidos entrado el siglo XXI. Me refiero a la participación y el apoyo civil a la dictadura, la relación entre el mundo empresarial y el régimen de facto, la apropiación de menores, el rol de la iglesia, entre otros elementos.

Cada capítulo lo inicié desarrollando algunas perspectivas y debates teóricos e históricos en torno al motivo visual-narrativo, para luego observarlo en las películas. La intención no radicaba en ilustrar dichos debates con las películas sino reparar en cómo dichos debates se pueden hallar y discutir con y desde los films. Por ejemplo, al pensar la diseminación del terror que propiciaron los centros clandestinos o las desapariciones, encontré en las películas diversas formas de canalizar dichos debates, ya sea por el desarrollo de las tramas o bien por las acciones que los personajes llevaban adelante. Lo sugerente es que, al estudiar los motivos, iba encontrando en las diversas películas diferentes formas de representar dichos debates; esto me permitió apuntar que ante los motivos, las películas funcionaban como pequeñas piezas que armaban un mosaico. Por otro lado, los motivos funcionaron como herramienta metodológica para observar y analizar los films pero ello no implicó encorsetar y enmarcar a las películas en un solo motivo ya que un título podía poseer varias de las estrategias narrativas analizadas.

Decía antes que cada capítulo era iniciado con los debates teóricos. Una vez presentados, para llevar adelante el análisis de los films decidí recortar y focalizar ante todo en los que consideraba los títulos más relevantes para cada estrategia, ya sea por ser los trabajados en investigaciones previas por otros autores –el canon– o porque encontraba que las narraciones que presentaban me permitían elaborar un análisis pormenorizado. Por ejemplo, en el capítulo sobre El campo (el CCD), las tres películas centrales fueron *La noche de los lápices*, *Garage Olimpo* (Marco Bechis, 1999) y *Crónica de una fuga* (Israel Adrián Caetano, 2006). Luego del análisis central, en cada capítulo me detuve en otras formas en que los motivos fueron problematizados y representados en la pantalla. Así, *En retirada* (Juan Carlos Desanzo, 1984) me permitió observar cómo una simple habitación de una casa puede volverse un espacio de excepción para la tortura; *Hay unos tipos ahí abajo* (Rafael Filippelli, Emilio Alfaro, 1985), la diseminación del terror; y *Más que un hombre* (Dady Brieva, Gerardo Vallina, 2007), la delación y la sospecha como signo de la sociedad patrullándose a sí misma, por mencionar algunas breves referencias.

Finalmente, consideré de suma importancia dedicarle dos capítulos a la obra de dos directores: uno a Carlos Echeverría y otro a Alejandro Agresti. Dichos capítulos me permitieron adentrarme en el trabajo de realizadores que una y otra vez revisaron la temática y buscaron formas de presentarla, cada uno con un estilo diferente: Echeverría en el documental, Agresti en la ficción. El otro elemento particular de la obra de ambos directores es que, a diferencia de gran parte de la filmografía sobre el tema, sus películas no pretenden ser retrospectivas –representar el pasado– sino que sus films desde el presente hacen referencia al pasado; es decir, son directores cuyas obras exploran las consecuencias del genocidio en el presente.

A modo de cierre

Como señalé previamente, la “lógica del mosaico” me posibilitó indagar en el cine ya no como algo monolítico sino a partir de voces y perspectivas diversas. Fue justamente en la diversidad de los modos de representar los motivos que el cine sobre la dictadura se volvía interesante. Con todo, hay un aspecto más que este recorrido me facilitó pensar, y hacia allí se dirigieron algunas de las conclusiones de la tesis. Sabemos que el cine resulta una herramienta fundamental en la construcción y reproducción de imaginarios sociales; de este modo, el cine desempeñó (y aún lo hace) un papel

primordial en la constitución de nuestro imaginario sobre la dictadura. A diferencia de otros casos históricos, casi no existen imágenes de los centros clandestinos en funcionamiento como tampoco imágenes sobre algún operativo de los grupos de tareas. El cine, a lo largo de los años, nos brindó el soporte para que imaginemos lo inimaginable, para hacer inteligible el pasado. Al mismo tiempo, nos permitió auscultar el pasado, cuestionar también el comportamiento que tuvo nuestra sociedad, tanto “la gente común” como los sectores de poder. En contrapartida, el análisis de las películas permitió meditar en torno a qué es lo que pudo –y puede– ser representado en el cine sobre la dictadura y qué permanece en el ámbito de lo no visible y de lo no decible.

La tesis fue defendida en mayo de 2011, cerrando así una etapa y comenzando otra. Algunos de los temas y abordajes los retomé luego en mi tesis de doctorado, sobre todo la relación entre imagen, memoria e imaginación y otros los continué trabajando en mis investigaciones posteriores. Lo cierto es que la tesis me permitió introducirme en el hábito de la escritura, un arduo ejercicio que tiempo después me facilitó el camino para la escritura de la tesis doctoral.

Bibliografía

- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Insdorf, A. (2002). *Indelible Shadows. Film and the Holocaust*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes*. Barcelona: Ariel.