

Memoria performativa y desestética en el audiovisual de Malvinas (2012-2022)

Ana Clara Barile
Universidad de Buenos Aires
Argentina

Ponencia presentada en Revueltas de Artes, III Congreso Internacional de Artes.
Universidad de las Artes Del 10 al 12 de Octubre 2023, Buenos Aires Argentina

Introducción

Terminada la guerra de Malvinas el 14 de junio de 1982 con la rendición del ejército argentino, comienza la transición democrática y el relato bélico fue absorbido por el relato victimizador que la sociedad argentina había construido en torno a la dictadura militar. Esto implicó, ante todo, la exclusión de las escenas de combates, de las afirmaciones en favor de la guerra y la retórica militar (Segade, 2014). En sintonía con esa discursividad social, la cinematografía posdictadura sobre Malvinas se caracteriza por un relato farsesco y paródico de ese conflicto: se abandonan los relatos históricos de reclamo y la historia previa al conflicto de 1982. En la bibliografía especializada sobre el cine de esos años, podemos destacar los aportes de Laino Sanchis (2013), quien muestra cómo el cine de Malvinas fue ignorado tanto por el público de cine como por el conjunto de la sociedad. El relativo olvido del cine nacional sobre la “cuestión Malvinas” se relaciona con las dificultades que ha tenido la sociedad argentina posdictatorial para procesar el trauma de la guerra (Guber, 2001; Lorenz, 2013). Sin embargo, a partir de los gobiernos del período 2003-2015 se observan cambios en los marcos discursivos posibilitando nuevas disputas de sentido sobre el pasado. El relato farsesco de la guerra comienza a abandonarse y la figura de la mujer como testigo de la historia se vuelve relevante. En las últimas décadas los documentales argentinos han buscado nuevos procedimientos expresivos cuestionando los verosímiles del género. Comienza a abandonarse la pretensión de objetividad, se desplaza hacia una

creciente subjetivización y hacia una exacerbación del desenmascaramiento del artificio (Aprea, 2009). En esta clave analizaremos los recursos discursivos que entran en juego a la hora de generar efectos sobre el espectador. ¿Cómo los esquemas de rememoración son puestos en duda o cuestionados a partir de la desestética femenina¹? Haciendo hincapié en el cine como una tecnología del género, capaz de construir nuevas miradas y nuevas formulaciones de representatividad a partir de redefinir la estética.

Análisis de los documentales “La puesta en forma”

El documental *Nosotras también estuvimos* comienza con cámara en mano, cierta desprolijidad en el movimiento, en la composición del cuadro y en la iluminación. No así en el sonido, el cual se encuentra limpio y claro, considerando las voces en un primer plano, cuando en realidad el sonido del viento sureño como el del motor del vehículo suelen estar a frecuencias más altas que la voz humana. Los errores o desprolijidades de la imagen producen el distanciamiento y cierta presencia de artificio, en tanto que las voces humanas que describen el instante se orientan a la subjetivación del mismo y a la interpelación directa. En este sentido el espectador se posiciona frente a la imagen en esa ambigüedad, es partícipe en tanto instante de presentación, pero es distanciado en tanto espacio de representación. Desde lo formal y haciendo un análisis al estilo de Bodwell (1996), ya podemos plantear que hay una inclusión del espectador en tanto que la cámara se coloca desde el punto de vista de quienes habitan las imágenes y experimentan las vivencias. El yo de las narradoras que comienzan a moverse por el paisaje (el campo de lo visible) hace que la mirada personal se vuelva el centro de organización de lo narrado. La acción de sacarse la misma foto en el mismo lugar con la misma vestimenta, no es una acción de representar, es una acción del presente. En ese mismo instante en donde se sacan las fotos, el distanciamiento

¹ La desestética feminista (de Lauretis, 1992) permite redefinir los conocimientos estéticos y formales de la misma manera que redefine la mirada pensando al cine como una tecnología del género. Es decir, centrándose en cómo los discursos audiovisuales construyen la representación del género y cómo es asimilada subjetivamente por cada individuo al que esa tecnología se dirige.

es enfatizado, hay un autor narrador presente, la mano y la voz del director aparecen en plano. Se observan dos recursos enunciativos por un lado, el distanciamiento revelando el artificio, por el otro lado, enfatizando la presencia de la primera persona quienes habilitan el diálogo y el desarrollo de la historia volviéndose completamente subjetiva. Mientras observamos la imagen se escucha:

Alicia: Manteca de cacao, porque tengo los labios paspados tanto como en el 82.

Entre la subjetividad de las veteranas y la revelación del artificio propuesto por el autor/narrador, la imagen y la memoria se vuelven performativa. Ya que es en la incorporación del pasado en una narración que al ser trabajado por el sujeto (las veteranas), ya no es mera repetición sino una memoria-acción.

En una escena donde las veteranas visitan el monumento a los caídos en Comodoro Rivadavia, asisten a un evento conmemorativo de las Fuerzas Armada; la cámara se posiciona incómoda e intimidante, las distancia de enfoque, la poca profundidad de campo, el movimiento desprolijo acercan al espectador como testigo de primer grado. El dispositivo se desvela en esa desprolijidad, pero al mismo tiempo la cámara registro enfatiza el efecto de lo real. Si, por un lado, la cámara adquiere todas las características del distanciamiento, por el otro lado, los recursos enunciativos se destinan a la relación intersubjetiva interpe- lando de forma directa al espectador.

Este doble recurso también aparece en *Telma el cine y el soldado*, desde el principio la cámara se evidencia con cierto artificio, comienza con un casting y continúa en el espacio de un cine en donde la directora (Brenda) se presenta a cámara y dirige a los actores para poder realizar un plano contraplano. El develamiento del artificio y la presencia de la directora en campo busca el distanciamiento del público y probablemente la reflexión del dispositivo y de todo aquello que se represente en el mismo. La intención de incluir al espectador a su vez se puede observar con las miradas a cámaras que realizan los adultos mayores. Acto seguido la cámara se adentra al cine y nos ubica en el espacio concreto y material del cinematógrafo, los actores son protagonistas y espectadores de su propia película (dato que

queda en un fuera de campo hasta el final del audiovisual). Frente al distanciamiento propuesto en estas primeras escenas aparecerán otras en donde la subjetividad será central. Ejemplo de ello son las escenas donde Telma lee la carta, la cámara se convierte en una observadora omnisciente, se aleja del espacio de enfoque pero se acerca desde la distancia focal larga, la profundidad de campo desaparece y nos adentramos a los personajes (quienes accionan no solo la trama, sino la memoria a partir de la rememoración y la acción); los primeros planos de cada uno aproximan al espectador desde la emotividad que representan las palabras escritas en la carta que lee Telma. La voz de la directora y la cámara quedan en un fuera de campo, casi ausente. Otra escena a rescatar es cuando Telma y su hermana se encuentran en el espacio íntimo de su habitación. Telma y su hermana mandan una nota al periódico buscando al soldado. Aquí nuevamente se pierde el distanciamiento y la acción performativa se subjetiviza. Vemos las dificultades que tienen ambas para poder teclear en la computadora. Los primerísimos primer plano con muy poca profundidad de campo ganan terreno, y el fuera de campo se vuelve nuevamente ausente. La concentración está en el accionar de las protagonistas, se produce una identificación directa por parte del espectador. Posteriormente hablan Telma y su hermana en un espacio abstracto a la manera de casting rompiendo nuevamente esa cuarta pared. Figura y fondo son semejantes, el tratamiento en la paleta del color ayuda con intención a una imagen estetizada. Entre la objetividad de la puesta en cámara y la estetización en el tratamiento de lo mostrado es que la imagen aparece como performativa, evocando desde la subjetividad de la enunciación la identificación con el espectador, pero al mismo tiempo la reflexión a partir del distanciamiento en la puesta en cuadro.

Si, por un lado, la inclusión del espectador se da a partir del distanciamiento en la mostración del artificio, por otro lado, es la subjetivación de la enunciación, la primera persona, el orden de la experiencia lo que posibilita el diálogo intersubjetivo entre actrices y directora, entre personajes y espectadores.

En *Nosotras también estuvimos* las veteranas usan el cuerpo, para caminar, para recorrer, para experimentar y al mismo tiempo para imitar, dramatizar. En una de las escenas donde caminan por el descampado las veteranas imitan a los generales. El tiempo pasado se vuelve presente en el acto de corporeizar los recuerdos. La dramatización surgida de un comentario espontáneo permite el agenciamiento de las veteranas y la performatividad en el acto de imitar. Es el cuerpo en la imagen quien acciona la memoria, y no la imagen del cuerpo.



Imagen I- *Nosotras también estuvimos* (Federico Strifesso, 2021) (Fotograma)

Lo mismo sucede en *Telma el cine y el soldado*: Telma adquiere una fuerte presencia en cámara, constantemente dialoga con la directora, con los técnicos, es el cuerpo de Telma quien acciona la memoria, ella siente, ella busca, ella encuentra. Sin embargo, dentro de la película de Telma, la imagen cuerpo se duplica. Es Telma quien construye una película otra, mientras vemos la película de Brenda sobre Telma.

El cuerpo del soldado

Mulvey en su texto placer visual plantea que el cine en tanto que sistema desarrollado de representación, reproduce cuestiones relativas a la manera en la que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura las formas de ver y el placer en la mirada, en donde la mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquélla. Las mujeres son miradas y exhibidas. El hombre controla la fantasía del film y emerge como representativo del poder en un sentido nuevo: como poseedor de la mirada del espectador, transfiriendo más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegticas representadas por la mujer como espectáculo (Mulvey, 2001: 371). En los documentales que estamos nombrando podríamos decir que la construcción del sujeto soldado se da inversamente a la manera del cine clásico, no es la mirada de lo masculino la que construye al cuerpo femenino, por el contrario, es la mirada de lo femenino la que construye al cuerpo masculino. Este, no es el objeto pasivo de deseo, voyeurista, construido para un espectador masculino desde la mirada patriarcal; por el contrario, la imagen del soldado tensionará siempre el campo desde lo ausente de la imposibilidad de ver, de la imposibilidad de ser mostrado. Las dos películas presentan a los soldados en un fuera de campo, construido desde la mirada femenina, los cuerpos de los soldados son los cuerpos narrados y representados desde la mujer. En la película de Strifezzo las imágenes documentales aparecen para representar lo ausente, en la película de Brenda aparece para construir lo imaginario. Mientras que en la representación del soldado en Strifezzo las enfermeras resaltan el cuerpo herido del combatiente, en Brenda, el soldado conscripto es un cuerpo imaginario construido desde el deseo de Telma. No con la intención de un voyeurismo morboso construido desde la estructura patriarcal dominante, sino desde la mirada de madres y jubiladas. Mirada que aparece también en las enfermeras. Si Strifezzo hace hincapié en las heridas y daños del cuerpo soldado, no así las enfermeras que reparan más en el llanto y el llamado a su madre. En la película de Brenda aparece un soldado completamente distinto. Un soldado golfista, prolijo, atractivo, canchero. Esta forma de presentar-

se la masculinidad en la pantalla se vuelve desestética. No hay una mirada voyeurista, masculina desde donde se construye a los soldados. Hay una mirada femenina construyendo a soldados desde las márgenes de su referente. En la película *Telma, el cine y el soldado* la secuencia del casting que realizan para buscar un actor se observa en la puesta en cuadro a los actores leyendo las cartas de forma fragmentada, los planos son primeros planos que se convierten en un collage de múltiples personas e identidades que representan al Tano.



Imagen 2- *Telma el cine y el soldado* (Brenda Taubin, 2022) (Fotograma)

El cuerpo es mutilado y polifónico tanto desde el encuadre como desde el montaje. El Tano tiene múltiples rostros y múltiples tonos de voz, pero una historia en común. El soldado es construido desde y por la mirada de Telma y sus compañeras. El Tano siempre aparece en un fuera de campo, siempre intentando colarse por algún ángulo. El soldado que construimos todos en el fondo es el soldado narrado por Telma, ella es quien está eligiendo el rostro, ella es la que se encuentra en contraplano de todos los soldados posibles. El cuerpo del soldado se vuelve imagen, es un cuerpo icónico, una imagen cuerpo cons-

truida desde la memoria social, se vuelve una lucha icónica. Y desde la desestética construye una mirada otra, una memoria otra, ni homogénea, ni masculinizante (producida desde los lugares de poder). En este sentido la desestética es fundamental, no solo revierte los roles, sino que redefine los saberes estéticos y formales. Imágenes inusuales, no representadas anteriormente.

En *Strifezzo* hay una secuencia interesante en donde el montaje contrapone las narrativas de los comunicados oficiales de esa época con una narrativa optimista, de resistencia heroica frente a los relatos producidos por las enfermeras en el presente. La fotografía de esos cuerpos, de esos soldados heridos ancla la mirada femenina, una mirada otra sobre esos sujetos. Las mujeres hacen énfasis en el llanto y el pedido de sus madres. Mientras que el director cuando interviene indaga más sobre las vejaciones a ese cuerpo.

Otro cuerpo que aparece en un campo ciego son los hombres al mando de las enfermeras. Ese cuerpo no queda en un espacio abyecto, en un campo ciego, ese cuerpo es atravesado, penetrado no por la herida, es un cuerpo atravesado simbólicamente a partir de la imitación y dramatización que hacen las enfermeras. Una escena a rescatar es cuando las veteranas caminan sobre el campo donde se encontraba el hospital y comienzan a imitar a sus jefes. La imitación es una forma de ridiculizar, de descategorizar, criticar moralmente ese otro cuerpo, masculino y hegemónico.

El testimonio como conversación en Nosotras también estuvimos

La película pareciera tener como objetivo la narración de las experiencias en primera persona, como prueba de haber estado en la guerra, como prueba de sobrevivientes, como prueba de identidad: *Veteranas de Malvinas*. De allí las narrativas que trazan los testimonios de las mujeres se aferran a los detalles cotidianos, a la descripción minuciosa, porque justamente en el detalle y lo anecdótico es que se construye la veracidad de los hechos, y legitiman su voz como portadoras del relato.

Escenas como la del cuarto en donde cada una relee revistas y documentos viejos, recuerdan con detalles esos días, pero al mismo tiempo se asombran de aquello que pensaban, aquello que puesto en palabras desde el presente se transforma, cambia, adquiere nuevas dimensiones.

Alicia: mira el viento, te acordas como se nos volaba el pelo (...) se le caía el casco porque le quedaba grande (...) veníamos desde Bs. As., pero nuestros orígenes eran diferentes.

Stella: Y en esta revista imagínate en la tapa salieron dos mujeres, vino nuestro jefe y dijo (*imita la actitud bastante despectiva del jefe*): ahí están, ¡ven!, ahí salieron. Pero no vayan a hablar.

Entre esas conversaciones, mientras leen sus autobiografías de revistas pasadas, afirman, descartan, se ríen, desautorizan las palabras. Es justamente en ese espacio fílmico que las propias narrativas construyen y accionan memorias. Que al volverse confesional, el espectador se vuelve un tercero incluido. No es la objetividad, no es una voz omnisciente, es por el contrario lo autobiográfico, lo minucioso del detalle, lo que construye autoridad, las legítimas. Es el encuentro y las charlas cotidianas, las sensaciones del momento, la duración de la experiencia en ese presente, lo que les permite (a las mujeres) en su carácter confesional “afirmar una posición de sujeto que les otorga autoridad para reivindicar su verdad” (Gilmore en Arfuch, 2012).

La espontaneidad de los diálogos se mezcla con recuerdos, con sensaciones, aquello de lo dicho que no se puede decir aparece, tal vez, en una forma de síntoma. Aquello que no se puede decir, pero se dice, entre la posibilidad de hablar y la imposibilidad del decir. En una escena Ana Masito confiesa, no haber hablado nunca.

Ana: En el medio fue mucho olvido (...) A mi marido le conté hará 10 años y ya hace más de 25(...) lo bloqueé, o no quería recordar, porque los recuerdos los tenés (...) nada miraba (...) Yo no quería hablar de este tema, era pecado.

La conversación hacia cámara y la presencia de la voz del director habilitan al espectador en ese tercero incluido. En la conversación que adquiere lo confesional algo de lo no dicho reaparece: “yo no quería... era pecado”, en ese narrar surge la potestad del decir, el asumir un lugar de agencia. Las tres mujeres traen al presente narrativo la rememoración del pasado con la carga simbólica y traumática de la experiencia. Retomando a Arfuch (2012), el diálogo intersubjetivo alienta una sintonía valorativa entre el narrador y su destinatario, tanto respecto de la experiencia (la de las veteranas) como de la dimensión ética de la vida en general.



Imagen 3- Nosotras también estuvimos (Federico Strifesso, 2021) (Fotograma)

Telma temas y feminismo

El tema de la película se presenta al principio, Telma tiene la deuda: encontrar al Tano para Lili, (para Lili según ella). En cualquier melodrama el impedimento del amor es traccionado por los dos sujetos imposibilitados a estar juntos. En esta historia la protagonista es Telma, su búsqueda va más allá de los intereses del Tano (sujeto imaginario) y de los intereses de Lili (su hija).

A Telma lo que la mueve es el presente, zanjar deudas y deseos que en otro tiempo no pudo, ella es quien quiere encontrar al Tano y el Tano no es el amor no correspondido, ni prohibido, el Tano es el pasado que no cierra y que emerge a la superficie en forma de síntoma. Si bien el documental juega con cierto guiño al melodrama, también juega al género gángster o al film *noir*, en ese género, el detective siempre suele ser un varón, si hay una mujer es construida desde la mirada masculina, por lo general una *femme fatale*. Pero Telma rompe con todo estereotipo genérico, no es mujer joven, ni *femme fatale*, no es rápida ni ágil, presenta dificultades motrices, muy distinto a cualquier detective (masculino, ágil, conquistador, solitario). Telma no responde al estereotipo de madre asociada a las historias de Malvinas (no es ni la madre, ni la novia, ni la hermana de un veterano).

Telma es la madre de Lili que cuando era joven le escribió la carta a un soldado. Telma tampoco tiene el perfil de una cineasta, básicamente, es jubilada, y sus compañeras también lo son, realiza una película sin saber cómo se hace una película. El melodrama más allá del estereotipo que aborda: familias y mujeres que sufren, exceso emocional, no cuadra tanto en la película de Brenda, aunque pueda abarcar parte de esto, se incorpora también la acción y la aventura y sobre todo una investigación que mueve los hilos de la historia.



Imagen 4 – Telma, el cine y el soldado (Brenda Taubin, 2022) (Fotograma)

Podemos observar también cómo el género documental dialoga con el de ficción, pero los recursos que utiliza Brenda son invertidos: si en el film *noir* el personaje generizado es el detective masculino y la *femme fatale* femenino, aquí se invierte, y se distancia del estereotipo: el detective pasa a ser un grupo de jubiladas, y el rol de *femme fatale* pasa a ser representado por el soldado conscripto. El cuerpo del soldado puede ser repensado en un cuerpo melodramático, un cuerpo desde el exceso, agredido, sufrido. Un cuerpo feminizado. Pero el soldado de Brenda y el soldado de Telma, muy por el contrario, no responde a ese estereotipo ni a las narraciones más hegemónicas del conscripto. El soldado (Tano), construido en un fuera de campo, a partir de diálogos de información que recopilan Telma y sus compañeras dan cuenta de un tipo masculino, canchero, un dandi, adquiere rol de conquistador, coquetea, vive en un country y juega al golf. Ninguna de estas descripciones corresponde a un soldado conscripto estereotipado de Malvinas. Nuevamente la desestética se

presenta a partir de la redefinición de lo representado. Formulando condiciones de representatividad de un sujeto social nuevo.

Conclusión

En la última década el documental argentino adquiere características contemporáneas, como centrarse en la primera persona enfatizando la subjetividad y a la vez distanciarse de la revelación del artificio. Los documentales del Malvinas adquieren estas características, pero también otras, junto al cambio en los marcos discursivos sobre el pasado y reciente de la memoria, también se observa en el 2015 un avance en las luchas feministas; esto repercute también en la producción cinematográfica, no solo en las formas de firmar y representar, sino también en quién representa y quién construye discurso. La narrativa de Malvinas, si bien lleva década analizándose desde las masculinidades y feminidades, no hizo nunca hincapié en la narrativa audiovisual, centrándose en la mujer y en el cuerpo de la mujer. Aparecen con mayor énfasis en los últimos años, y pocos lo son, pero entre ellos podemos citar aparte de los dos documentales mencionados, *Las aspirantes* de Gretel Suarez y *Ruge el mar* de María Victoria Picciotto. Proponen nuevas disputas de sentido, en otras voces y en otros cuerpos que no son los heteronormados ni los hegemónicamente autorizados. En el análisis dimos cuenta cómo ciertos géneros son más permeables a unos yoes que a otros, el testimonio, la biografía, lo conversacional habilitan voces de mujeres que en otras épocas y en otros géneros se encuentran ausentes, ignorados, y en algunos casos invisibilizados. La desestética, por otra parte, tiene un rol fundamental, ya que construye una mirada otra y habilita nuevas disputas de sentidos en las narrativas actuales. Al mismo tiempo el uso de los recursos discursivos/enunciativos que analizamos permite el traspaso de una memoria histórica a una performativa. La cual no niega la historia, por el contrario, la incorpora, pero a partir de los sujetos que la accionan en el presente.

© Ana Clara Barile

Bibliografía

- Arfuch, Leonor. "Narrativas del yo y memorias traumáticas." *Revista Tempo e Argumento* 4.1 (2012): 45-60.
- Belting, Hans. "Antropología de La imagen". Buenos Aires. Katz editores, 2012.
- Ciancio, María Belén. Imágenes paganas: Otras memorias, otros géneros. "Las imágenes, las palabras y los cuerpos:(pos) memoria y (pos) género." España. *Imago Mundi*. 2021; 3-32
- De Lauretis, Teresa, y Susana Mayorga. "Repensando el cine de mujeres. Teoría estética y feminista." *Debate feminista* Vol. 5, 1992, pp. 251-277.
- Guber, Rosana. *Por qué Malvinas?: de la causa nacional a la guerra absurda*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Jelin, Elizabeth, and Victoria Langland. "Introducción. Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente." *Monumentos, memoriales y marcas territoriales. Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. Vol. 5, 2003, pp. 1-18.
- Laino Sanchís, Fabrício. "Nosotros queremos que escuchen nuestras historias": el documental locos de la bandera y las memorias en conflicto de la guerra de Malvinas." *Divergencia* Vol.4 2013, pp. 37-54
- Lorenz, Federico. *Unas islas demasiado famosas*. Capital Intelectual, 2013.
- Mulvey, Laura. "Cine, feminismo y vanguardia". *Youkali*. Vol.1, 1998, pp. 15-25.
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires, 2014.
- Peller, Mariela. "Memoria, historia y subjetividad: Notas sobre un film argentino contemporáneo". *Política y cultura* Vol.31, 2009, pp. 49-63.
- GarcíaVaras, Ana. *Acción y poder de la imagen: agencia y prácticas icónicas contemporáneas*. Plaza Valdez, 2019.