

***Kamchatka* y la dictadura argentina.**

Sobre la articulación entre la temática, la estética y los sistemas de producción en la construcción de un relato sobre el pasado dictatorial

Kamchatka and the Argentine dictatorship.

The articulation between theme, aesthetics and production systems in constructing a personal story of the dictatorial past

Leandro González*

Universidad Nacional de General Sarmiento, Argentina.

legonzal@ungs.edu.ar

Recibido: 22 de agosto de 2012

Aceptado: 13 de enero de 2013

Resumen • El cine, escenario privilegiado en la instalación y construcción de representaciones sobre la memoria del pasado reciente, es abordado desde una propuesta que intenta articular el análisis de la temática, la estética y el sistema de producción. Se parte de un caso particular (la película *Kamchatka* dirigida por Marcelo Piñeyro, 2002, Argentina) para entender cómo los factores señalados influyen en la construcción de un relato sobre el pasado. ¿Cómo dialoga esta película con su presente y su pasado? ¿Cómo se relaciona con el cine de la vuelta a la democracia y el denominado *nuevo cine argentino*? A partir de estos y otros interrogantes, se estudiará la manera en que la estética, la temática y la producción –en conjunto– se articulan para construir el relato sobre el pasado dictatorial.

Palabras Claves • Cine / Dictadura / Estéticas de producción / Memoria / Democracia.

Abstract • The cinema, privileged setting in the installation and construction of memory representations of the recent past, is approached from a proposal that attempts to

* Licenciado en Comunicación y cursa la Maestría en Ciencias Sociales en la Universidad Nacional de General Sarmiento / Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES), (Buenos Aires, Argentina). E-mail: legonzal@ungs.edu.ar

articulate the analysis of the thematic, the aesthetic and the production system. It starts of a particular case (the film *Kamchatka* directed by Marcelo Piñeyro, 2002, Argentina) to understand how the above factors influence the construction of a story about the past. How this movie dialogues with the present and the past? How does it relate to films of the return of democracy and the so-called New Argentine Cinema? From these and other questions, we will study the way in which thematic, aesthetic and production are organized to build the story of the past dictatorial.

Key Words • Cinema / Dictatorship / Aesthetic production / Memory / Democracy.

Introducción

Los medios de comunicación, en general, y el cine, en particular, constituyen escenarios privilegiados en la instalación y construcción de representaciones sobre las sociedades, su historia y su memoria. En el caso argentino, el periodo crucial de la última dictadura militar (1976-1983) fue abordado en una cantidad significativa de producciones cinematográficas, construyendo diversos relatos, con diferentes propuestas estéticas y distintos sistemas de producción. Estas cuestiones han sido analizadas en trabajos académicos, aunque el énfasis puesto en el análisis discursivo o diegético no ha sido acompañado, de igual modo, por el análisis articulado de los factores que involucran a los productos cinematográficos: el relato, la estética y su producción.

En el presente artículo se intenta avanzar en esa tarea, tomando como caso la película *Kamchatka* (2002), dirigida por Marcelo Piñeyro¹. Se analizará su universo diegético, su contexto de estreno, su relación con otros relatos similares, su estética de producción, y se realizará una comparación con dos conjuntos de películas: el "cine de los '80", que instaló una forma de abordar el periodo dictatorial; y el denominado "nuevo cine argentino", que se construyó, en buena medida, en contraposición con los parámetros estéticos y temáticos heredados.

En este sentido, surgen una serie de interrogantes: ¿cuál es la relación de esta película con sus contemporáneas y en qué medida es heredera de formas de representar el pasado dictatorial? ¿Cómo dialoga con su contexto histórico y su pasado reciente? ¿Qué implicancias tiene el sistema de producción que la respalda? En definitiva, ¿qué lugar ocupa *Kamchatka* en la cinematografía argentina de las últimas tres décadas? Estas y otras preguntas son las que guiarán el análisis.

Características del film

Para contextualizar, se repasarán algunas de las características de *Kamchatka* a partir del análisis diegético.

- **La historia**

Otoño de 1976. Harry es un chico de 10 años. Como tal, se intriga y pregunta, constantemente, el porqué de las cosas. Encarna la necesidad de saber, en una época en la que muchos preferían mirar para otro lado y no preguntar. Los interrogantes que se le presentan jaquean a sus padres ya que ellos tampoco pueden tener certeza del porqué. ¿Por qué tienen que irse? ¿Por qué tienen que dejar sus trabajos, su hogar, hasta sus nombres reales? Sí, saben por qué. Pero no han hecho nada malo y las respuestas que encuentran no los conforman.

El espectador tampoco sabe mucho más sobre el matrimonio. No sabe si son militantes, sólo se le muestra un carnet de la Universidad Nacional de La Plata que ella intenta esconder al pasar por un operativo militar. Son un matrimonio de profesionales. Él es abogado y ella bioquímica. Deciden abandonar el hogar en familia el día en que "cae" el socio del personaje interpretado por Darín. Es la señal para marcharse. Retiran a los chicos del colegio y se van a una quinta lejana, donde el peligro parece disiparse.

- **Alegorías**

"Houdini no es mago, es escapista", advierte Harry todo el tiempo. Es decir, no se trata de un mero juego, es real y entraña peligros muy ciertos. Arriesga su vida en lo que hace. Houdini es, en algún punto, alguien muy parecido a su padre. El film lo sugiere en varias escenas, como cuando Harry lee en voz alta que Houdini se entrenaba mucho para realizar sus hazañas y la imagen muestra al padre cortando leña.

La imaginación de Harry también se nutre a partir de la serie "Los invasores". Esta serie es introducida como una alegoría de la dictadura militar. Cuando Harry, el enano y su madre logran pasar por el operativo militar, la cámara se aleja mostrando cómo los soldados detienen a un hombre y con el audio de la introducción de la serie: "Los invasores: seres extraños de un planeta que se extingue. Destino: la tierra. Propósito: adueñarse de ella". Mediante el recurso técnico de superponer la imagen de un hecho y el sonido de la TV, la película explicita la asociación sin demasiadas sutilezas. Por si fuera poco, el personaje de Darín asume en la clandestinidad el nombre y la profesión del héroe de la serie: David Vicente (Vincent, en la serie), arquitecto. A modo de aclaración si hubiese necesidad: los invasores son ellos, los militares.

Finalmente, la otra gran alegoría que construye la película es a partir del TEG, el famoso juego de mesa también conocido como "Plan táctico y estratégico de la guerra". El personaje de Darín parece haber descifrado una clave que lo vuelve invencible. Una noche, "el día del partido histórico",

según Harry, su padre estaba siendo asediado: 49 países contra 1 (Kamchatka, de ahí viene el título del film). Harry comienza a atacar desde distintos países limítrofes, pero los dados no lo acompañan en su suerte. Paulatinamente, comienzan a menguar sus tropas. Su padre, simplemente, se defiende con una buena cantidad de soldados, y espera que el ejército de Harry se debilite para atacar. El partido se alarga y cuando Kamchatka se propone ir a la ofensiva, Harry cede al sueño. La alegoría es clara: aún siendo pocos y encontrándose en una situación apremiante, se puede resistir.

• Dilemas

Hay algunas escenas en las que el film toca áreas sensibles en lo que hace a la representación de la tortura y la desaparición. Esto sucede, por ejemplo, cuando Harry le cuenta a su madre que quiere ser escapista, a lo que ella le responde risueña: "¿vos querés que te tiren al mar encadenado?". En otra escena, cuando acaban de instalarse en la quinta, el matrimonio escucha desde su habitación una seguidilla rápida de golpes y se levantan exaltados; pero aparece Harry y les dice que "el enano" (su hermano menor) está intentando "ablandar" el muñeco que le regalaron.

La literatura sobre el holocausto y luego los estudios de memoria latinoamericanos, han destinado una buena cantidad de trabajos al análisis de la representación del horror, de lo irrepresentable. Principalmente, estos se centran en la tensión entre banalización y capacidad de difusión propia de medios como el cine o la TV. Es decir, entre el sometimiento de experiencias tan traumáticas a las reglas del espectáculo y la capacidad de informar y concientizar a un mayor número de personas. Claudia Feld y Jessica Sites Mor (2009, pp. 28 - 29) identifican tres dilemas principales relacionados con la cuestión:

Un primer dilema, de orden expresivo, se cuestiona sobre cuál es el lenguaje adecuado para representar lo sucedido. (...) Lo que se plantea en este punto es una discusión acerca de los lenguajes y las imágenes capaces de dar cuenta del horror, de hacerlo narrable y visible. Un segundo dilema, de orden ético, interroga sobre cómo comunicar la experiencia límite sin profanar la memoria del acontecimiento. (...) Finalmente, un tercer dilema, de orden político, se centra en las oportunidades y los momentos históricos, y en las consecuencias políticas de determinadas representaciones que acceden al espacio público.

Alejandro Baer, por su parte, repasa algunos de estos dilemas en relación a la serie *Holocausto* y al film *La lista de Schindler*. Sobre la primera concluye lo

siguiente: “la apelación emocional de la serie, denostada como trivial y banalizadora desde la atalaya de la cultura crítica, se demostraba como su principal virtud” (2006, p.118). Esta conclusión se basa en la idea de que la memoria “no está encarnada en una sola forma legítima de representación, sino que es un espacio de intervención, reflexión y debate sobre la verdad, la moralidad y la legitimidad de perspectivas interpretativas y propuestas representacionales” (2006, p.114).

Por lo tanto, podría sugerirse que las perspectivas críticas no deben perder de vista que las memorias y los discursos circulan en un circuito mucho mayor que el de producción y las posiciones institucionales. Resulta imprescindible conocer también cómo esas representaciones son receptadas y apropiadas. En el caso de *Kamchatka*, entonces, —aunque escapa a los propósitos de este trabajo— podría proponerse la hipótesis de que la buena recepción que tuvo contribuyó a informar sobre los años de la dictadura de un modo que, tal vez, ni otros medios ni la escuela pública lo hayan logrado.

Cine y memoria

Los estudios sobre la memoria surgen a mediados de la década del '70, cuando la sociología y la historia francesa retoman (aunque transformándolo) el concepto de *memoria colectiva*, acuñado, décadas antes, por Maurice Halbwachs. Estos estudios tienen su foco, generalmente, en la vivencia de la segunda guerra mundial, el holocausto y la experiencia concentracionaria. En Latinoamérica —y en la Argentina en particular— estos enfoques han sido reformulados para abordar el terrorismo, los golpes de Estado, los campos de concentración y cuestiones vinculadas a los procesos dictatoriales que se sucedieron en el subcontinente durante la segunda mitad del siglo XX.

En la Argentina los estudios de memoria tuvieron como centro de análisis a la dictadura instaurada a partir del 24 de marzo de 1976, pero no sin considerar otras cuestiones también fundamentales. Lo singular del caso argentino es la aparición temprana de un interés por indagar la cuestión no sólo a partir del discurso oficial sobre los acontecimientos, sino también a partir de las representaciones de las organizaciones de la sociedad civil, el campo cultural y otros actores no estatales. Los historiadores Daniel Lvovich y Jacqueline Bisquert destacan esta singularidad al señalar que...

...un análisis de la trayectoria de la memoria de la dictadura en Argentina muestra que las representaciones sostenidas desde el estado, si bien sumamente influyentes, no se plasman necesariamente como una perspectiva uniforme sobre el conjunto de la sociedad. La memoria de la represión que ha sido

sostenida fundamentalmente por los organismos de derechos humanos configuró una representación de aquel pasado sumamente influyente, que logró articularse con las de otros movimientos sociales a lo largo de los últimos veinticinco años. La literatura, el cine y el periodismo colaboraron en la expansión de esa representación del pasado. (2008, p.91)

El lugar específico del cine, objeto de este trabajo, ha adquirido consideración por parte de los intelectuales y la academia, ganando espacios entre las revistas culturales, los ensayos y las publicaciones y tesis universitarias. Hoy en día puede llegar a decirse que, por lo menos, en lo que hace a la valoración analítica, el status del cine no difiere del de manifestaciones artísticas consideradas "clásicas", como el teatro, la poesía o la pintura. Probablemente este lugar de privilegio se deba a lo que, en su reflexión, Gustavo Aprea señala:

La importancia del medio cinematográfica en los regimenes democráticos no es un fenómeno exclusivo de Argentina. El cine y la democracia política tienen una historia de encuentros y desencuentros que cubre todo el siglo XX y se prolonga hasta nuestros días. La cinematografía, como todos los medios masivos, se constituyó como un escenario privilegiado para que las sociedades contemporáneas desarrollaran una parte esencial de su cultura política. En este sentido, los filmes han sido considerados tanto un lugar privilegiado para el emplazamiento de representaciones sociales y la construcción de memorias e identidades colectivas como un ámbito de confrontación y reflexión sobre la vida social. (2008, pp.9 - 10)

El cine constituye un ámbito propicio para identificar los temas considerados significativos en una época. Y, junto con este recorte, en cada film operan mecanismos de representación que evidencian acuerdos y desacuerdos sobre lo que los actores sociales, en general, consideran *lo justo y/o lo real* de una determinada época. Aún cuando una película reafirma o cuestiona las relaciones de poder y el ordenamiento social, puede brindar herramientas interpretativas para reflexionar sobre una sociedad.

Contexto de estreno

La película de Marcelo Piñeyro fue estrenada, casualmente o no, el 17 de octubre de 2002. Se inscribe dentro de un extenso grupo de películas que tematizan la dictadura en alguno de sus aspectos. Desde ya, los hechos del pasado no cambian, pero sí cambian las memorias y las formas en que son

representados. Por eso parece necesario hacer un repaso sobre los hechos más sobresalientes del contexto en que se estrena *Kamchatka*.

Las primeras películas sobre la dictadura, en especial *La historia oficial* (Puenzo, 1985), fueron hechas en estrecha relación con la lectura que el *Nunca más* (1984) hacía del pasado dictatorial. El texto de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), de hecho, fue la matriz con que se interpretarían los hechos a lo largo de la década de los ochenta y principios de los noventa. Básicamente, esta lectura planteaba la existencia de una sociedad inocente e ignorante de lo que pasaba a su alrededor o que elegía no saber por miedo.

El final de los ochenta significó un marcado retroceso en el avance de los juicios a los represores ya que las leyes de punto final y obediencia debida, junto a los posteriores indultos, representaron la clausura de una etapa. Sin embargo, aunque el marco legal no había cambiado, a mediados de los noventa comenzó a percibirse lo que se denominaría como el “boom de la memoria”. El lugar del cine es señalado por Ana Amado, quien sostiene que “frente a la clausura oficial del tema (...), las imágenes proponían neutralizar los amenazantes espectros del olvido” (2009, p.116).

Si bien las leyes de obediencia debida y punto final suspendían el juicio y castigo a lo actuado durante la dictadura militar, la condena pasaba a ser social y hasta política², aunque en menor medida. Algunos hechos notables de esta etapa son las confesiones de militares como Adolfo Scilingo y la “autocrítica” del general Martín Balza en 1995; hechos que consolidaron el carácter innegable y sistemático de la represión durante 1976 y 1983. Más aún, significaron la ruptura del *pacto de silencio* que había caracterizado los años previos.

Paralelamente, las organizaciones sociales —entre las que se destacaron Abuelas de Plaza de Mayo, el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS) y la recién conformada agrupación Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) — le dieron un fuerte impulso a los reclamos de memoria, verdad y justicia³.

La clausura del pasado por parte del sistema político continuó con el cambio de siglo y de gobierno. La Alianza, triunfante en las elecciones de 1999, realizó claros gestos políticos que evidenciaban una continuidad en la materia:

El 30 de julio de 2001, el pedido de extradición presentado por la justicia italiana para el ex capitán de la Armada Alfredo Astiz fue rechazado por el gobierno de Fernando de la Rúa apelando al principio de territorialidad y argumentando además que éste ya

había sido juzgado por los hechos que se le imputaban. Sin embargo, otros pedidos de extradición fueron concedidos por la justicia nacional, y además, durante este mismo año, se decidió el procesamiento de importantes jefes militares, como Jorge Rafael Videla, por su participación en el Operativo Cóndor, y el de Eduardo Massera, por la apropiación de un menor durante la última dictadura. (Lvovich, D. y Bisquert, J, 2008: 70)

Días antes de presentar la renuncia, el 17 de diciembre de 2001, de la Rúa profundizaría esta posición al firmar un decreto en el que rechazaba, automáticamente, todas las extradiciones de militares acusados de violaciones a los derechos humanos.

Sin embargo, estas decisiones del ejecutivo contrastaban con el clima previo y algunos hechos concretos como la prohibición de demoler la ESMA confirmada por la Corte Suprema el 13 de febrero y la declaración de inconstitucionalidad de las leyes de obediencia debida y punto final por parte del juez federal Gabriel Cavallo (el 6 de marzo, en el marco de la causa en la que se investigaba la apropiación de Claudia Victoria Poblete).

Frente a un ejecutivo que no manifestaba interés en innovar en la materia, las movilizaciones sociales eran cada vez más masivas. El 24 de marzo de 2001, al cumplirse los 25 años del golpe de Estado, los actos fueron multitudinarios y el movimiento de derechos humanos se mostró en toda su fortaleza. En 2002, en medio del estallido de la crisis de diciembre, y ante gobiernos débiles en legitimidad, fue aumentando la politización de distintos sectores sociales.

En todos estos años tal vez la teoría de los dos demonios no haya quedado totalmente desautorizada. Pero sí puede decirse que el movimiento de derechos humanos logró instalar en la sociedad civil una lectura que hace hincapié en la condena incondicional de los crímenes de lesa humanidad y en la consigna de memoria, verdad y justicia. O, como sostiene Gonzalo Aguilar,

no es que la discusión sobre la dictadura se haya cancelado sino que logró instalarse en la sociedad, con un relativo éxito, la idea de que el terrorismo de Estado es cualitativamente diferente a la violencia de los particulares y que debe ser condenado y repudiado en todas sus formas (2010, p.175).

En este contexto, en octubre de 2002 se estrenó *Kamchatka*. Los elementos referidos en este apartado son fundamentales para comprender las condiciones de visibilidad del film.

El contexto cinematográfico

Además del contexto histórico-político en el que aparece *Kamchatka*, resulta imprescindible considerar el contexto cinematográfico. ¿Con qué películas dialoga? ¿Qué lugar ocupa este film dentro de la cinematografía nacional de su época? ¿Qué sistemas representacionales se ponen en juego?, ¿qué otros existían? Estos y otros interrogantes son sólo algunos de los que guiarán el análisis en adelante.

“Los directores se asignaron y encontraron *una función* en el retorno a la democracia”, sostiene Aguilar (2010, p.28). El subrayado del término “función”, presente en el original, es inequívoco por cuanto destaca que el cine asumió una tarea específica: esclarecer los hechos, representar y denunciar lo silenciado y ocultado, concientizar, *des-cubrir*. *Camila* (M. L. Bemberg, 1984) y *La historia oficial* son dos films que constituyeron verdaderos éxitos masivos, primero en las salas y luego en la pantalla chica, lo cual demuestra la sed que había por este tipo de historias que denunciaban el autoritarismo y la complicidad del poder en la vuelta de la democracia.

Si bien en esta etapa —y, podría agregarse: en ninguna— no existe una producción homogénea ni en estética ni en lo narrativo, sí es posible buscar elementos comunes a una buena cantidad de películas significativas por distintos motivos. Aprea propone la idea de que, a mediados de los '80, surgió una *nueva política estética* que coincidía en la tarea de construir una opinión explícita sobre la realidad, basándose en las coordenadas del espectáculo, llave de acceso al público masivo. En este marco reivindicatorio de la democracia y “frente a problemas como las consecuencias del autoritarismo y la violencia política se planteó un rechazo en el que todos los argentinos parecían estar de acuerdo” (2008, p.51).

No obstante, este acuerdo general pronto entraría en crisis y, más allá de que algunas películas habían alcanzado un éxito de taquilla sorprendente aún hoy en día, lo cierto es que a fines de los '80 y principios de los '90 el cine nacional se fue estancando en temáticas repetitivas, narraciones anquilosadas y excesivamente pedagógicas y personajes estereotipados. Al espectador sólo se le exigía el descifrado de un mensaje que, por otra parte, era aludido de manera poco sutil. A cambio, se le ofrecía una buena dosis de identificación sentimental o emotiva. Aguilar afirma que en estas películas el momento del “reconocimiento” era fundamental porque “revelaba el carácter inquebrantable del protagonista y el funcionamiento de la sociedad. Era, además, el momento en el que se le entregaba al espectador el mensaje que tenía que ver con la identidad de los argentinos” (2010, p.137).

Esta crisis creativa, acompañada de una crisis cinematográfica, llevaron al cine nacional al límite de su existencia⁴. A mediados de los '90 hubo dos hechos fundamentales que marcaron la salida de la crisis. Por un lado, en 1994, la sanción de la Ley 24.337 —denominada “Ley de cine”—, que creaba el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales INCAA (en reemplazo del viejo INC) y lo dotaba de autarquía. No está de más destacar que esta ley fue reclamada y *militada* por trabajadores del cine y jóvenes estudiantes. Por otro lado, y en relación con esto último, la aparición de un conjunto de jóvenes directores aportó una renovación en cuestiones estéticas y temáticas a partir de películas, generalmente, pequeñas y hechas con más esfuerzo propio que apoyo estatal. Comenzaba a gestarse lo que luego se daría en llamar el “Nuevo Cine Argentino” (NCA).

De todas maneras, lejos de proponer un programa estético homogéneo — tampoco puede hablarse de una “generación”—, el NCA se destaca más por oponerse a una forma precedente de hacer y concebir al cine. A esto se refiere Aguilar cuando sentencia que “el cine de los ochenta parece haberle dado, al nuevo cine argentino, un recetario de lo que no debía hacer” (2010, pp.137 - 138). Entre los cambios que introdujo el NCA se incluyen el abandono de viejos vicios: la condena moral, la denuncia despolitizante, una concepción de la política, en tanto, *transparencia*, en donde la figura del héroe parecía asumir la voz del director, entre otros.

Un breve repaso por los hitos del NCA permite tener una idea de las películas que renovaron la producción cinematográfica y le aportaron diversidad. *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1998) y *Mundo Grúa* (Trapero, 1999) pusieron en pantalla un realismo marginalista desconocido hasta entonces, y con un tratamiento del sonido muy trabajado. *Rapado y Silvia Prieto* (Rejtman, 1996) y *La libertad* (Alonso, 2001) construyen personajes *fuera de lo social*, *La ciénaga* (Martel, 2001) escenifica la descomposición. Se lo hayan propuesto o no, estas películas rompen con el costumbrismo, con el estereotipo del “argentino promedio”, la obsesión por la alegoría, el familiarismo conservador y la inscripción de los personajes en el marco de instituciones reconocibles. Muchas de ellas introducen lo documental, las narrativas erráticas, la política como *opacidad*, omiten datos contextuales nacionales y apelan a no actores.

Por otra parte, con el cambio de siglo comienza a filmar la generación de los hijos de los desaparecidos. El formato documental fue empleado como un ejercicio para extender y romper sus límites, jugar con sus convenciones y documentar la propia búsqueda. En esta línea se encuentran fundamentalmente los trabajos de Andrés Habegger (*Historias cotidianas*, 2001), Albertina Carri (*Los rubios*, 2003) y Nicolás Prividera (*M*, 2007), todos ellos hijos de desaparecidos.

Por lo tanto, *Kamchatka* aparece en el campo cinematográfico en un contexto en el que se ha consolidado una forma —nunca homogénea, pero con consensos— de concebir y hacer el cine. La cual, a su vez, ha impugnado, punto por punto, las convenciones de sus antecesores. Directores, productores, la crítica y hasta parte del público parecen haber llegado a este acuerdo. La disputa con la herencia de los '80 quedó atrás y las incógnitas están relacionadas con lo que vendrá, más que con el pasado. En 2002 esto ya era reconocible.

La producción de *Kamchatka* y sus dos contextos

Como sucede en la mayoría de las películas de Marcelo Piñeyro, *Kamchatka* es una coproducción hispano-argentina, con apoyo del INCAA, el ICAA (España) y el programa Ibermedia⁵. La productora que interviene en la Argentina es Patagonik Film Group, que cuenta con la colaboración de productoras españolas y la TVE.

Patagonik es una de las empresas que, aprovechando las disposiciones de la ley de cine, se formó en 1996 a partir del encuentro entre grupos empresariales multimediáticos y empresas multinacionales. Más precisamente, involucra a los grupos Clarín y Telefónica y a la distribuidora Disney/Buena Vista. Esta composición estratégica le ha permitido convertirse en una de las pocas productoras locales que produce a escala industrial y que, además, concentra gran parte del público masivo.

En el apartado anterior se señaló que el NCA no constituye una forma homogénea de concebir el cine; pues bien, tampoco es la única forma. Los grandes grupos empresarios siempre han existido en la cinematografía local, y de distinto tipo, pero su capacidad de producción se potencia a mediados de los '90 por la fuerte concentración mediática. Patagonik es parte de un reducido grupo de productoras capaces de producir un cine de marcado corte comercial y con estándares de calidad altos, que apela al *star system* y suele cosechar frutos en las boleterías⁶. Este tipo de productoras y el NCA conviven desde hace varios años y no son pocos los puentes entre ambos.

Por lo tanto, sería productivo analizar comparativamente cómo la película de Piñeyro dialoga con *los dos cines* aludidos hasta aquí: el cine dominante de los '80 (tal como ha sido caracterizado por los autores citados anteriormente) y el NCA. Los ejes que articulan la comparación son, por un lado, la política de producción y, por el otro, el sistema representacional. Con "política de producción" referimos a la forma en que un film es concebido y llevado a cabo, e incluye desde los agentes de financiación hasta los actores protagonistas. Por su parte, con "sistema representacional" señalamos a los procedimientos simbólicos que operan en la narración, en

particular en lo que refiere a los hechos del pasado y a lo político. La idea de *sistema* sugiere que se trata de algo que no es exclusivo de un director o una película, sino que sus alcances son sociales e incluso pueden ser compartidos por la crítica y el público.

Políticas de producción y sistemas representacionales

Kamchatka, estrenada en 2002, tiene algunas similitudes con respecto al cine de los '80 en lo que respecta tanto a su política de producción como a su sistema representacional.

En cuanto a la primera, coincide en algunas características que ya se han señalado anteriormente. En primer lugar, el texto sobrepuesto del inicio remarca con insistencia que se trata de una película *sobre la dictadura*. Así es que, mientras la cámara realiza un paneo en el aula, puede leerse primero "otoño de 1976" y luego "días después del golpe militar". Por si quedaba alguna duda. En segundo lugar, la posición de los protagonistas (el matrimonio interpretado por Roth y Darín) con respecto a la dictadura parece asumir la voz del director. Aquí aparece una de las constantes del director que, según Aprea, "construye relatos en los que se pone por delante la figura de héroes rebeldes" (2008: 43). Esto puede verse claramente en otras películas suyas, como *Tanguito* o *Caballos salvajes*. El héroe valiente que, a pesar de una derrota casi segura, denuncia las injusticias ante el espectador. En esta disposición de los personajes, se apela a lograr una identificación sentimental con el público. El propio Darín sostuvo que, en *Kamchatka*, la delegación del relato a la percepción de un niño hacía del film algo posible de generar empatía en todo el mundo: "modificar el punto de vista creo que le aporta a una historia conocida por todos una profundidad que la convierte, tristemente, en una historia universal"⁷. A su vez, esta invitación a la identificación se apoya en el rechazo al autoritarismo y la violencia política en el que, según lo señalado anteriormente, todos los argentinos parecían estar de acuerdo.

Por supuesto que un acuerdo sin fisuras de este tipo tiene sus puntos débiles. En particular, al cimentarse en la negatividad (el rechazo), no ofrece pistas sobre qué otros acuerdos pueden generarse. No hay espacios para declaraciones abiertamente políticas, más bien parece coincidir con aquellos que valoran el accionar "sin banderas políticas". Se habla de política, pero no *desde* la política. Estas características hacen que lo que Aprea sostiene sobre el cine de los '80, sea válido para *Kamchatka*:

La lectura de los hechos de la historia reciente o lejana como una serie de injusticias que afectan a ciudadanos comunes (...) se trató de una postura común que parecían compartir realizadores y espectadores: el rechazo del autoritarismo y la reivindicación de

la democracia. De alguna forma, desde posiciones diferentes se produjo una coincidencia en torno a la reivindicación de estos valores y la necesidad de referirse a ellos frente a audiencias que no adoptaban una actitud militante –al menos en los términos de la década de 1970- sino la de ciudadanos al margen de compromisos activos con alguna corriente ideológica. (2008, p.56)

Piñeyro parece observar las reglas de representación que subyacen al cine de los '80. La mayoría de las cuestiones señaladas son aplicables (y de hecho fueron utilizadas para cuestionar) a películas como *Camila* o *La historia oficial*.

Con estas dos películas, paradigmáticas en lo que respecta al cine de su tiempo, también pueden señalarse similitudes en lo referido a la política de producción. La primera es, al igual que *Kamchatka*, una coproducción hispano-argentina. La particularidad es que se trata de coproducciones artísticas, lo cual significa que la contraparte adquiere poder de decisión en lo que respecta al contenido del film. Esto es lo que explica muchas veces la participación de actores españoles (en efecto, en *Camila* actúa Imanol Arias). En *Kamchatka* no hay actores españoles, pero Darín, Roth y Alterio han trabajado —y son conocidos— en España. En cuanto a *La historia oficial*, hay coincidencia en la apelación al *star system* (Alterio, Norma Aleandro). La incorporación de primeras figuras del espectáculo ha sido siempre una de las formas de llegar al público masivo.

Por otra parte, en comparación con el NCA, hay que señalar, en primer lugar, las diferencias en lo vinculado a la política de producción. Muchas de las películas del NCA nacieron bajo la idea de que *no importaba como se filmaba, pero se filmaba*. Esto implicó una combinación muchas veces exitosa entre talento creativo y condiciones de producción precarias, lo cual dio lugar a anécdotas casi legendarias de películas rodadas los fines de semana o con rollos sobrantes de otras producciones. Pero no todo fue así: también hubo jóvenes directores y productores formados en las instituciones de cine, más preparados que sus antecesores, capaces de hablar en inglés y otros idiomas, lo cual les permitió buscar nuevas fuentes de financiamiento para sus proyectos. Fondos como el Hubert Bals Fund de Holanda resultaron fundamentales para la realización de proyectos que, muchas veces, recibieron apoyo del INCAA una vez terminados. Más aún, a diferencia del cine de los '80 (y el de Piñeyro), las coproducciones del NCA fueron estrictamente financieras; es decir, los beneficiarios podían realizar sus proyectos sin delegar poder de decisión sobre los mismos.

Tampoco es un hecho menor la relación ambivalente entre el NCA y el INCAA. Si bien es cierto que el sostenimiento de uno requirió el apoyo del

otro, también es cierto que ha habido conflictos. Uno de los más notables es sin lugar a dudas el de *Los rubios* (2003), de Albertina Carri.

Como muchas películas del NCA, *Los rubios* fue pensada más como una búsqueda que como un proyecto definido y cerrado. Esto hizo que, por ejemplo, terminara *documentalizando* el propio conflicto con el Instituto. Carri y sus compañeros de equipo leen los argumentos que acompañan la negativa de apoyo: "Roberto Carri y Ana María Caruso, dos intelectuales comprometidos de los '70, merecen que el trabajo se realice, pero de otra manera". Ante esta situación, la directora (e hija de los mencionados intelectuales) reflexiona: "ellos quieren hacer la película que necesitan. Y entiendo que la necesiten. Pero la puede hacer otro, no yo".

Es decir, para apoyar el proyecto, el INCAA exigía que el mismo sea sometido a la política de producción hegemónica: destacando el compromiso militante de sus padres, reconstruyendo sus vidas a partir no de la propia memoria, necesariamente frágil, sino a partir del testimonio de sus compañeros, los cuales actuarían como certificadores de objetividad con sus discursos sin fisuras.

Los rubios, además, plantea una dificultad para el análisis por cuanto fusiona forma y contenido, o —lo que es lo mismo— la política de producción y el sistema representacional. Por eso Agustín Campero afirma que la película...

...es un manifiesto de la defensa de la constitución de un punto de vista propio: no sólo se despoja y toma distancia de las manifestaciones de la generación anterior (la de sus padres y sus compañeros de militancia), sino también de los discursos más transitados por parte de los cineastas de su propia generación que tratan el problema de los desaparecidos. (...) [El INCAA] jugó como una fuerza inercial que procuró traccionar hacia el lugar común y el discurso hegemónico. Si hubiese seguido la recomendación del Instituto, *Los rubios* no habría sido la película que fue. (2009, pp.78 - 79)

Por eso puede decirse que la comparación entre *Kamchatka* y *Los rubios*, ilumina sobre dos concepciones completamente opuestas en lo relativo a la política de producción y al sistema representacional. Una es la solemnidad y la otra lo frívolo. Transparencia y opacidad. Discurso sólido frente al agujero negro de la memoria. La certeza frente a la reflexión y la búsqueda. La indulgencia contra la provocación. Amado lo sintetiza de la siguiente manera: "A la solidez sin brechas de esos discursos, *Los rubios* ofrece la réplica de un relato inestable, en sus contenidos como en su exposición. Otorga lugar a lo ínfimo, lo anodino (...), con un minimalismo que diluye el sentimiento de drama y de victimización" (2009, pp.187 -188).

Por lo tanto, puede decirse que la película de Piñeyro retoma un sistema representacional impugnado por el NCA para referir al pasado a partir de convenciones que pueden encontrarse tanto en las obras anteriores del propio director como en películas de los '80. Estas convenciones que fueron instaladas décadas atrás, no obstante, parecen mantenerse vigentes como formas de acceder al público masivo. Por otra parte, *Kamchatka* es llevada a cabo a partir de una política de producción que combina aspectos universales de la escala industrial, con particularidades locales como lo es la coproducción iberoamericana, la cual contempla incidencias en el contenido.

Consideraciones finales

A lo largo de este artículo se ha intentado describir el contexto en el que emerge una película en particular, a partir del cual es posible identificar una multiplicidad de factores que confluyen en la construcción de significado. Asimismo, sin ir en desmedro de una línea de investigación muy importante y productiva, se ha intentado llamar la atención sobre cuestiones que van más allá del análisis de discurso sobre los contenidos y la forma de un film.

Así, la economía política que sustenta el estreno de una película, su contexto histórico, su contexto cinematográfico y los sistemas (sociales) de representación invitan a ser pensados en conjunto. Luego, si bien es posible que la comparación entre el cine dominante de los '80 y el NCA resulte un tanto esquemática, lo cierto es que la bibliografía trabajada apela a esos ejes de una manera muy documentada. Lo cual no quiere decir que no haya continuidades entre unos y otros, ni que funcionen como conjuntos homogéneos.

Finalmente, por un lado, *Kamchatka* recupera un sistema representacional impugnado y entra en tensión con ciertos dilemas éticos vinculados a la representación del horror. Por ello puede ser criticada. Pero, por otro lado, la película penetra en el mundo de lo masivo y denuncia, a su modo, los crímenes del pasado. Sin embargo, aquí no hay paradoja alguna: se trata de circuitos diferenciados por donde circula el sentido, los cuales conviven en un espacio social, mayor a cualquier institución y a cualquier campo del arte y la cultura.

Referencias bibliográficas

- Amado, A., (2009). La imagen justa. Cine argentino y política, (1980-2007), Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Aguilar, G., (2010). Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.

- Aprea, G., (2008). Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia, Buenos Aires, UNGS-Biblioteca Nacional.
- Baer, A., (2006). Holocausto. Recuerdo y representación, Madrid, Losada.
- Campero, A., (2009). Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias, Buenos Aires, UNGS-Biblioteca Nacional.
- Feld, C. y Sites Mor, J., (2009) El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires, Paidós.
- Getino, O., (1998). Cine argentino, entre lo posible y lo deseable, Buenos Aires, Ciccus.
- Lvovich, D. y Bisquert, J., (2008). La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática, Buenos Aires, UNGS-Biblioteca Nacional.

¹ Marcelo Piñeyro: Director argentino, nacido en 1953. Piñeyro dirigió además *Tango feroz*, la leyenda de *Tanguito* (1993), *Caballos salvajes* (1995), *Cenizas del paraíso* (1997), *Plata quemada* (2000), *El método* (2005), *Las viudas de los jueves* (2009), entre otras. Ganó una buena cantidad de premios, entre los que se destacan dos Cónдор de Plata dos premios Goya.

² "A fines de 1994 el presidente Carlos Menem firmó los ascensos de los capitanes de fragata Antonio Perinas y Juan Carlos Rolón. El Senado, sin embargo, no los aprobó, ya que (...) si bien la Ley de Obediencia Debida los eximía de ser juzgados, las pruebas existentes acerca de su accionar delictivo inhabilitaban sus posibles ascensos". Lvovich, D. y Bisquert, J., (2008: 59).

³ Para una cronología de los hechos más relevantes, ver el suplemento especial de *Página/12* editado al conmemorarse los 30 años del golpe de Estado, en 2006: <http://www.pagina12.com.ar/especiales/30años>

⁴ "Un total de entre 70 y 75 películas producidas desde 1989 hasta 1994 inclusive, equivalen a una cifra promedio de 12 a 14 filmes anuales, frente al promedio histórico de más de 30 títulos por año. El número de películas estrenadas fue aún ligeramente menor, ya que algunas de ellas seguirían demoradas a la espera de mejores condiciones en el mercado o en materia de subvenciones estatales". Getino, Octavio, (1998: 58).

⁵ Fondo de ayuda y cooperación a la cinematografía iberoamericana.

⁶ Otras películas producidas por Patagonik son: *Un novio para mi mujer*, *Carancho*, *Igualita a mí*, *Leonera*, *El aura*, *Peligrosa obsesión*, *Nueve reinas*, *Cenizas del paraíso*, *El hijo de la novia*, etc.

⁷ *La Nación*, 14/07/2007. <http://www.lanacion.com.ar/925442-cine-argentino-para-alumnos-franceses>