

Sobre Seliprandy, Fernando. *A Luta Armada No Cinema. Ficção, documentário, memória.* São Paulo: Intermeios, 2015, 218 pp., ISBN: 978-85-8499-012-2.

por Jimena Cecilia Trombetta*



En los años '60 y '70 existió en Brasil la lucha armada en respuesta a la dictadura militar. Dos de los bloques partícipes fueron el Movimiento Revolucionario 8 de octubre (MR- 8), y el bloque Acción Libertadora Nacional (ALN). Ambos decidieron secuestrar, en septiembre de 1969, al embajador Charles Elbrick para negociar la liberación de presos políticos y terminar con la censura militar. A partir de estos hechos, en los años '90 y durante los 2000 se produjeron dos films específicos que narran el suceso. El primero, en 1997, fue una ficción de Bruno

Barreto llamada *O que é isso, compaheiro?* El segundo, realizado en 2006, se trató de un documental de Silvio Da-Rin titulado *Hércules 56*. En base a estos materiales fílmicos, y a una serie de reflexiones analíticas sobre el género de ficción, el documental, la representación y la memoria, Fernando Seliprandy nos acerca su libro *A Luta Armada No Cinema*.

En dicho texto, realizado en el marco de una tesis de Maestría publicada por la Universidad de San Pablo, se establece una comparación entre *Hércules 56* y *O que é isso, compaheiro?* para comprender el peso histórico y la composición de la memoria entre ficción y documental. A diferencia de la historiografía brasileña, que ofrece diversos análisis orientados al género de ficción o al

documental, el libro de Seliprandy combina y piensa ambas formas estéticas en sus posibles relaciones, según señala Marcos Napolitano en la contratapa.

Para el autor, los films, sus imágenes, son más que una fuente de documentación en tanto que se trata de un discurso independiente sobre el pasado que debe ser comprendido en su integridad. De esta manera, entiende que el peso historiográfico de los hechos filmados no se encuentra solo en la representación, en lo visible de esos hechos, sino en aquello no visible que emerge de lo que se muestra. Así se llega a formular una “lectura cinematográfica de la historia”, expresa Seliprandy retomando al pionero Marc Ferro. Con esta metodología, donde lo visible también habla de lo invisible, el autor realizó un exhaustivo análisis buscando índices y todas aquellas pistas que lo llevaran a comprender lo auténtico y relevante de ambos films.

Así, en el estudio, todos los elementos del lenguaje cinematográfico conforman lo que Seliprandy denomina impulsos programáticos, es decir cuestiones que son visibles en las imágenes pero que no necesariamente se llegan a determinar en el campo espectral. Cabe aclarar, como el autor menciona, que la ficcionalización o la documentación de los hechos en cada uno de los films no establece una mayor o menor autenticidad histórica y que la relación entre la representación o los referentes son mucho más intrincadas. Así, la manera de construir los films con sus cualidades estéticas promueve un documento de memoria. En base al tipo de memoria que más adelante explicará, menciona en la introducción que uno de los objetivos “es lanzar una mirada crítica para el cine a partir de una perspectiva específica de la disciplina histórica, encarando los films seleccionados como obras estéticas que dan forma a ciertas visiones del pasado más o menos difundidas socialmente” (Seliprandy, 2015: 17).

A Luta Armada No Cinema está dividido en una introducción, una conclusión y cuatro capítulos, que desarrollan los aspectos comunes a los dos films. A su vez, cada capítulo se divide en dos partes en las que el autor dedica el análisis específico a uno y otro film, y los compara de modo equilibrado.

El capítulo uno, “*Artifícios cinematográficos: certificação, instruções documentarizantes e reflexividade*”, acerca las tensiones entre la ficción, el documental, la representación y el referente en cada uno de los films. Mediante el análisis de estos puntos, Seliprandy se propone desarrollar la hipótesis de que en ambas películas las imágenes del pasado producen dos sistemas de memoria diferentes basados en diversas estrategias estéticas, que a pesar de las diferencias buscan un impulso común de autenticación del discurso fílmico. Con el objetivo de pensar esas estrategias, dentro de la parte en la que desarrolla el film *O que é isso compaheiro?*, analiza el impacto de la ficción en la historia, comprendiendo que el discurso fílmico generará una serie de posiciones sobre la historia en las nuevas generaciones, y cómo esa cuestión derivó en polémicas dentro de la crítica que cuestionaba las “distorsiones” ficcionales sobre la “verdad” de los hechos. Sin embargo, en el apartado en el que considera que entre ficción y documental existe una tensión, el autor se pregunta: ¿si el film hubiese sido percibido solo como ficción, hubiese generado tanta polémica? Lógicamente la pregunta retórica indica que es el matiz documental dentro de la ficción lo que generó las controversias en la crítica. En pos de aquello, explica que las instrucciones documentalizantes se pueden dividir en tres: las estilísticas (como por ejemplo el ingreso del blanco y negro para dar carácter de archivo), las intertextuales (es decir, las que incorporan textos externos que le otorgan carácter verídico) y las temporales (o sea, las inscripciones que contextualizan los hechos). En la segunda parte de este capítulo desarrolla el análisis de *Hércules 56*. Allí observa cómo la crítica veneró al film frente a la obra de 1997, en tanto que este narraba y acercaba la veracidad a los hechos. Desde ya, Seliprandy cuestiona esta aseveración

propuesta por la crítica, y sostiene que en el documental existen una serie de prácticas que condicionan la realidad y se alejan de un espíritu objetivo: por ejemplo, el reportaje.

En el capítulo dos, "*Narrativa dos eventos: antagonismos, melodrama e totalidade*", estudia las formas de narración antagónicas entre los dos films. Mientras que la ficción se ancla en el maniqueísmo del melodrama que se vislumbra en la dicotomía entre los personajes, el dictador y el guerrillero, en el documental, observa el autor que existe un esfuerzo de coherencia que propicia la identificación mediante la combinación en el montaje entre los testimonios y las imágenes de archivo. Sin embargo, encuentra en *Hércules 56* una estructura que busca una "utopía del relato completo" del hecho sucedido, algo que considera que puede cerrar el tema y establecer una memoria total, dejando de lado una memoria impertinente, es decir, una memoria que permita el disenso.

El capítulo tres, "*Balanço do pasado: desencontro, inocência e unidade*", retoma el conflicto entre la vanguardia armada y el pueblo para pensar el pasado. Lo que señala el autor es que en la composición de las obras en sus variantes estéticas –melodrama y documental- son identificables diversos juicios sobre los eventos del pasado y el rol que tuvieron los diferentes agentes sociales envueltos en aquel tiempo. Una vez que se comprende que el testimonio se encuentra tanto en el documental como en la ficción, las consideraciones sobre la experiencia del pasado poseen un fundamento autocrítico y "traban íntima relación con otras modalidades discursivas" (Seliprandy, 2015: 66). En la ficción se ven los niveles de inocencia al ubicar al torturador en cierto lugar de víctima y al incorporar el estilo irónico del relato de Fernando Gabeira, quien fue partícipe como miembro del MR-8 del secuestro del embajador, pero no padeció la tortura de la dictadura brasileña. En la segunda parte del capítulo, el autor describe las tensiones entre las diversas

autocríticas propuestas mediante las imágenes y una tendencia del documental de venerar la unidad de Resistencia del Brasil a partir del balance que establece el documental a través del montaje.

En el capítulo cuatro, “*Imagen e presente: encerramento, desculpa e monumento*”, el autor delinea algunos de los posibles nexos entre las representaciones cinematográficas y las conjunciones dentro de cada realización. La reflexión del autor está empeñada en descifrar los sentidos del cierre del pasado que atraviesan ambos films, manifiestos sobre formas estéticas opuestas. Así, en la primera parte describe los signos melodramáticos que avalan un orden liberal en aquél tiempo eclipsado por “el mundo cabeza abajo”. En la segunda parte se aproxima a una relación entre la memoria triunfalista de la Resistencia y la victoria institucional por parte de la izquierda en los años 2000. Esto establece un terreno en el que el autor piensa la democracia después de la dictadura. Desde esas referencias concluye cómo emerge la impunidad de los agentes del terror de Estado desde las imágenes antagónicas de la memoria.

En síntesis, el autor plantea que tanto el film de ficción como el documental, en posiciones antagónicas a nivel estético e ideológico, responde a su vez a los diversos tiempos en que fueron realizados. Ambos producidos en período democrático, se situaron para pensar el pasado de la dictadura en la posición política dominante de su presente. Así, *O que é isso, compaheiro?*, con su estética hollywoodense, compuso una memoria de disculpa en coetáneo con el desarrollo de políticas neoliberales; mientras que *Hércules 56*, en el marco democrático de las izquierdas en el poder, estableció sobre el mismo hecho una memoria monumentalista. De este modo, señala el autor, “el debate de las memorias se disputa las imágenes de una historia que es vista como hermética” (2015: 203). Asimismo, observa que esos debates no plantean una divergencia sustantiva sobre la realidad de “conciliación” forjada en la historia

de Brasil. En tanto que los dos films reivindican una certificación de las imágenes de lo real, ambas formas estéticas se atan a la trama de la historia y de ese modo se bloquea el avance crítico sobre los referentes.

* Doctora de la Universidad de Buenos Aires con orientación en Historia y Teoría de las Artes y becaria del CONICET. En dicho doctorado realizó una tesis titulada *Las representaciones cinematográficas y teatrales de Eva Perón en el período 1983 – 2014. De la figura histórica al mito*. Actualmente es co-coordinadora del Area de Teatro del Instituto de las Artes del Espectáculo (IAE). A su vez forma parte de dos grupos de investigación: uno dirigido por el Dr. Jorge Dubatti dentro del AICA, perteneciente al Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”, y el otro corresponde al Grupo ClyNE (UBA), dirigido por la Dra. Ana Laura Lusnich. Ha escrito diversos artículos relacionados al cine y al teatro. A su vez participó como colaboradora en las revistas *Tranvías y deseos*, *Imaginación Atrapada*, *Mutis x el foro*, *Sudestada*, *Cinecritic*, *El ángel exterminador*, *Imagofagia* y *Palos y Piedras*. Por otro lado, integra el jurado de Premio Teatro del Mundo, el Premio Javier Villafañe y es socia fundadora de AINCRIT. E-mail: jimenatrombeta@yahoo.com.ar