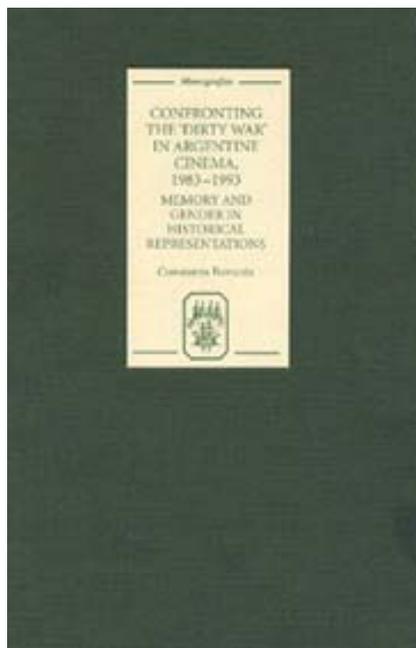


**Sobre Burucúa, Constanza. *Confronting the 'Dirty War' in Argentine Cinema, 1983-1993: Memory and General Historical Representations*. Suffolk, Tamesis, 2009.**

Cynthia Tompkins<sup>1</sup>

Constanza Burucúa explora la representación de la dictadura militar (1976-83) en el cine argentino producido entre 1983 y 1993 a fin de definir las características del así llamado cine de redemocratización (1). Se enfoca en la



construcción del discurso histórico, considerando lo que se podía decir y mostrar tanto acerca del período como de la sociedad, dada la relativa proximidad temporal de los acontecimientos históricos, las convenciones genéricas y/o la perspectiva autoral (5).

El primer capítulo se enfoca en la intersección de la historia y los estudios de cine, la definición del cine nacional y el proceso de duelo. Comienza pasando revista a la corriente francesa, con los aportes de Christian Metz a la aproximación semiótica al cine, y contrasta el hecho cinematográfico (*fait cinématographique*), definido como un vasto y complejo fenómeno sociocultural, en el que predominan los aspectos tecnológicos, económicos y sociológicos, con el hecho fílmico (*fait filmique*) delimitado a un discurso de significación puntual (12). Burucúa también se apoya en el trabajo del historiador Marc Ferro, quien considera que a pesar de estar mediatizadas, las imágenes cinematográficas dan testimonio sobre los agentes y las fuentes de la historia (14). Finalmente, recurre a Pierre Sorlin, sociólogo e historiador, quien sostiene que la acción debe estar situada en un “pasado considerado histórico” y que debe haber un “acuerdo mutuo entre director y espectador, ya que para ambos debe existir algo real e incuestionable, que

definitivamente ocurrió, la historia” (15). En la corriente norteamericana Burucúa incluye los aportes historiográficos de Hayden White, especialmente la noción de que la inconmensurabilidad de genocidios tales como el holocausto, imposibilitan su representación mediante técnicas tradicionales. Justamente, para impedir la fetichización de los hechos sugiere valerse de recursos tales como el collage y la fragmentación (17-18). Finalmente, de Robert Rosenstone toma la premisa que “los medios visuales son una manera legítima de hacer historia” siempre que se la considere una manera de narrar el pasado mediante sus propios sistemas de representación (19). Burucúa se basa en la práctica de Andrew Higson, quien explora el cine nacional en “términos de su relación con una identidad nacional, cultural, económica y política existente” (27). Finalmente, en cuanto a la representación del fascismo, Burucúa se apoya en los estudios de Thomas Elsaesser, especialmente en el postulado que el cine nacional es un discurso social determinado por, y determinante de, la *Weltanschauung* nacional en un momento puntual de la historia” (30).

En el segundo capítulo se analiza el desarrollo de la noción del tercer cine, contextualizando la coyuntura histórica y el impacto de la formación del Grupo Cine Liberación. Se contrasta la función unidireccional y didáctica del discurso histórico propuesto en la primera parte de *La hora de los hornos*, con las ediciones realizadas en función de los cambios históricos y políticos. Asimismo, historiza el desarrollo de la noción del tercer cine, fundamentalmente para explorar el imaginario cultural del período y contrastarlo con el del terrorismo de estado y el de la década subsiguiente.

Partiendo de la premisa que el cine de la transición (1982-83) y de la posdictadura argentina se asemeja más a las películas producidas después del retorno de Perón, tales como *La Patagonia rebelde* de Héctor Olivera (1974), *Quebracho* de Ricardo Wullicher (1974) y *Juan Moreira* de Leonardo Favio (1973), que a *La hora de los hornos*, el tercer capítulo explora el género policial argentino, que incluye tanto elementos de intriga política como paramilitar. Se analizan *En retirada* de Juan Carlos Desanzo (1984), *Los dueños del silencio* de Carlos Lemos

(1987), *Revancha de un amigo* de Santiago Carlos Oves (1987) y *Gracias por los servicios* de Roberto Maiocco (1988). Se sugiere que al no presentar una aproximación crítica e imparcial, *En retirada* es una representación importante de una sociedad marcada por la confusión de un período de transición (107-08). La mayor objetividad de *Los dueños del silencio* se atribuye al paso del tiempo y al factor de la co-producción. Finalmente, el policial (paramilitar) posproceso al que recurren *Revancha de un amigo* y *Gracias por los servicios* refleja tanto el fin de la transición democrática como la decadencia del género (108).

El cuarto capítulo analiza la representación de la mujer, comenzando por las convenciones genéricas del melodrama en *La historia oficial* de Luis Puenzo (1985), que llevan a la transformación de la protagonista en sujeto histórico y de los espectadores en ciudadanos (135). Aunque tanto *La amiga* de Jeanine Meerapfel (1989) como *Un muro de silencio* de Lita Stantic (1993) sean co-producciones, Meerapfel se vale de las convenciones del melodrama progresista, ya que la creciente politización de la protagonista le impide aceptar la pacificación oficial prometida por las leyes de punto final y obediencia debida de 1986 y 1987 (136-45) y Stantic presenta una diégesis compleja y autorreflexiva que incluye dos niveles narrativos, uno de los cuales se aleja de las convenciones del melodrama y otro que las inscribe en la relación madre-hija (146). Stantic canaliza el tema de la memoria en la recreación de la historia y en la lucha interior de una madre con su pasado (148). Sin embargo la solidaridad a la que invita la cinta se enfrentó con el escepticismo de las políticas neoliberales y la retórica del olvido de la época de Menem (152).

El último capítulo se apoya en la premisa de Idelber Avelar sobre el auge de la alegoría en la narrativa latinoamericana posdictatorial, atribuida a la crisis lingüística resultante de la (im)posibilidad de transmitir experiencias traumáticas tales como la tortura (155). Sin embargo, la investigación sobre el nuevo cine alemán de Thomas Elsaesser provee el entramado crítico, además de significativas semejanzas temáticas debido a sucesos históricos comunes (162-66). Parafraseándolo, Bucurúa afirma que el cine argentino de la posdictadura se

transformó en un cine 'nacional' cuando intentó asumir el proceso de duelo (165). *Darse cuenta* de Alejandro Doria (1984) se basa en la metáfora organicista militar del cuerpo social enfermo y en el impacto de las desapariciones en tanto y en cuanto inhiben la racionalización del dolor resultante de la pérdida. Por lo tanto la metáfora del cuerpo en proceso de curación apunta al proceso de luto que marcó la cultura nacional en los años posteriores al retorno de la democracia. Burucúa critica la omisión del trauma nacional presentado por *Sur* de Fernando (Pino) Solanas (1988), señalando que en el contexto de un discurso político esencialista y del olvido marcado por las leyes de amnistía se abandona la generación a quien se le pedía que diera la vida en *La hora de los hornos* (187). De *El acto en cuestión* de Alejandro Agresti (1993) se reivindican la ambigüedad espacial y temporal y la estética expresionista de las escenas en las que el mago, que ha descubierto la manera de hacer desaparecer seres, es víctima de la paranoia resultante de su insólito don. Además se señala el *longue durée*, ya que el proceso histórico incluye a Hitler/ Perón; la vaca desaparecida/ la crisis económica; el joven búlgaro/ nuestros desaparecidos, lo cual lleva a que el espectador se pregunte cómo la sociedad llegó a aceptar la desaparición forzada como práctica habitual de la dictadura militar (189).

En resumidas cuentas, Constanza Bucurúa nos ofrece un análisis pormenorizado de una década poco estudiada. Su profundo conocimiento de la cultura se aúna al excelente aparato teórico ofrecido por el texto.

---

<sup>1</sup> Licenciada en Letras Modernas (UN Córdoba), Maestría y Doctorado en Literatura Comparada (The Pennsylvania State University). Docente en Arizona State University, donde dicta cursos sobre cine desde 1993. Está escribiendo un libro sobre el cine latinoamericano contemporáneo, del cual ha publicado varios artículos.

<http://www.public.asu.edu/~idcmt/>. E-mail: Cynthia.Tompkins@asu.edu