



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

R

# La imagen justa : cine argentino y política (1980-2007) por Ana Amado. Buenos Aires : Colihue, 2009

Autor:  
Visconti, Marcela

Revista  
Mora

2010, N°16, pp. 224-226



Reseña



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

AMADO, Ana.

**La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)**, Buenos Aires, Colihue, 2009, 252 págs.

En este trabajo, Ana Amado se propone delimitar las manifestaciones de la relación entre *ciney política* con algunos ejemplos significativos de la producción filmica argentina entre 1980 y 2007. Según señala la autora, esta propuesta consiste en pensar los vínculos entre cine y política en una dimensión que enlaza ética y estética, en el sentido iluminado por el primer tramo del título, en su doble referencia a la frase del cineasta Jean Luc-Godard: "no [es] una imagen justa, sino justo una imagen" (Incluida en un cartel del filme *Viento del Este*, realizado con el grupo Dziga Vertov, en 1969); y a la del poeta guerrillero Francisco "Paco" Urondo: "Yo empuñé las armas porque busco la palabra justa" (dicha en 1975, un año antes de su muerte a manos militares). Ambas expresiones tienen por contexto una época cultural abiertamente politizada, en la que las búsquedas estéticas y artísticas constituían una apuesta política de por sí.

En ese momento de gran compromiso social y

efervescencia revolucionaria en el que se asimila praxis cinematográfica con acción política estratégica, cobra sentido un vínculo específico entre cine y política —con un tipo de películas que deviene vía privilegiada para la agitación ideológica— al que se alude bajo la categoría *cine político*. A distancia de ese mundo políticamente polarizado de los años 60 y 70 —en los que ancla la doble referencia del título—, Amado se plantea *¿cómo concebir lo político en tiempos de normalidad despolitizadora de las sociedades de mercado y sus nuevas mitologías?* Esta es una cuestión central con la que se abre *La imagen justa*, y hacia la que apunta —a modo de intervención crítica en discusión con los debates globales del presente y sus derivaciones locales— una tesis contundente que sostiene el estatuto político del cine argentino de las últimas tres décadas al que el libro se aboca. En este punto, la autora afirma que, con géneros y procedimientos diversos, la producción filmica de nuestro país se mostró permeable a los movimientos de la realidad y sus ciclos históricos. Esta afirmación no supone un *vínculo obligatorio entre cine y realidad política y/o social, sino la*

*construcción de una politicidad que, de modo directo o indirecto, alude a esa realidad, con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una invención poética*. En ese sentido, argumenta que si bien los criterios estéticos de la relación entre el cine y la política se han transformado claramente desde el *cine político* al de hoy, *sus principios éticos permanecen diseminados en imágenes y narrativas de categoría todavía imprecisa para nombrar, por ejemplo, la renovación de los modos de compromiso del cine con lo social, con sus momentos críticos, con el peso del duelo, con el deber del testimonio, con la responsabilidad de la memoria*.

En el capítulo 1, la interrelación entre forma y política es formulada como problema en un marco teórico cultural más amplio, en diálogo con algunas posiciones, discusiones y manifiestos que marcaron el pensamiento contemporáneo sobre la cuestión (desde Walter Benjamin y las vanguardias estéticas, hasta colectivos filmicos de los años 60 y 70, como el ya mencionado Dziga Vertov, en Francia o el Grupo Cine Liberación, en el ámbito local).

La segunda parte del libro introduce los relatos del peronismo desde los años de la posdictadura hasta el presente, con dos capítulos que abordan una serie de autores que vinculan su obra artística con su condición de intelectuales simpatizantes de ese movimiento popular. Así, en los filmes considerados en esta sección, *El exilio de Gardel* (1985), *Sur* (1988), *Los hijos de Fierro* (1975, estrenado en medio de los dos títulos anteriores) y *Argentina latente* (2007), todos de Fernando Solanas, *Perón, sinfonía de un sentimiento* (1996-9) de Leonardo Favio y *Pulquí. Un instante en la patria de la felicidad* (2007) de Alejandro Fernández Mouján y Daniel Santoro, el peronismo funciona como referencia política fundamental y fuente de iconografías y de mitos heroicos y populares. El capítulo II se dedica al análisis del pensamiento mítico de Solanas en sus ficciones de la posdictadura. El capítulo siguiente se ocupa de las restantes producciones documentales, en las que Amado explora e identifica ciertas figuras del retorno (con temas, discursos e iconografías preretiras), entendidas como estrategias de apropiación crítica de los signos del

pasado ligados al peronismo.

En la tercera parte se indaga el vínculo entre memoria y ficción filmica, a partir de ciertos autores y películas que recurren a la mirada en tanto cifra testimonial de un pasado donde la muerte avasalló sin dejar—literalmente—restos. En *El amor es una mujer gorda* (1988) y *Buenos Aires viceversa* (1997), ambas de Alejandro Agresti, *Un muro de silencio* (1992) de Lita Stantic, *El ausente* (1988) de Rafael Filipelli y *¡Qué vivan los crots!* (1991) de Ana Poliak, ese pasado arrasado, que resiste su restitución en la representación, es configurado en tanto reconstrucción de la memoria. En el caso de las ficciones de Agresti, Stantic y Filipelli (capítulo IV), el pasado refiere, a nivel temático, las consecuencias de la violencia dictatorial; una etapa traumática que estos filmes revisan, y sobre la que se cuestionan con figuras renovadoras, movilizando saberes a partir de los dispositivos mediadores de la mirada y también de la escucha, en garantía de la distancia necesaria para una reflexión (auto)crítica, orientada a repensar el pasado en su complejidad. Por su parte, el filme de Poliak (capítulo V) hace eje en el

documental testimonial y abre la escena hacia "otras" voces que no se reconocen en el tipo de "subalternidad" característica según los abordajes hegemónicos de ese género particular.

La sección siguiente aborda los relatos de los familiares de las víctimas del genocidio de los 70 con dos capítulos que dan cuenta de las estrategias de memoria desplegadas desde posiciones generacionales divergentes. En el capítulo VI, "Del lado de los padres", proliferan discursos testimoniales que operan una inversión de la dirección genealógica del vínculo entre padres e hijos que Amado—partiendo de la relectura de la figura de Antígona que hace Judith Butler y sus observaciones a los análisis canónicos de Hegel, Lacan y la interpretación feminista de Luce Irigaray—rescata en su dimensión política como un gesto de interpelación al poder. En este punto, la autora se distancia del escepticismo que polariza las discusiones contemporáneas sobre la valoración de las prácticas que modelan la escena pública de la memoria desde posiciones que, como la de Hugo Vezzetti, por ejemplo, en su *reducción soslavianf... ¡la importancia central de las estrategias*

*que subyacen en esta tercera condición de reminiscencia como continuo trabajo de duelo, y cuyas simbolizaciones específicas para hacer presente el pasado como catástrofe revelan los fundamentos mismos de la sociedad donde viven y actúan.*

En el capítulo VII, "Del lado de los hijos", se abordan las poéticas que los descendientes de las víctimas de la dictadura han utilizado en sus demandas públicas de justicia y como ejercicio de rememoración en un arco de producciones estéticas que incluye el ensayo fotográfico de Lucila Quieto, *Arqueología de la ausencia* (2000-1), y un corpus de documentales de corte autobiográfico cuyos títulos centrales, *M* (2007) de Nicolás Prividera, *Los rubios* (2003) de Albertina Carri y *Papá Iván* (2000) de María Inés Roqué, son considerados a partir de una idea de lo generacional, en tanto instrumentos de afirmación de la propia identidad de los huérfanos. Amado piensa estos documentales como obras autónomas que apelan a elecciones formales determinadas, para exponer la dimensión personal de la pérdida, oponiéndose así a lecturas críticas—como las de Beatriz Sarlo y Martín Kohan sobre *Los rubios*, por caso— que, al

privilegiar la posición de hijos de los "autores" de estas películas, las valorizan por su función testimonial y les niegan la *mirada estética que solicita toda obra artística*.

La parte final de *La imagen justa* está dedicada a la relación entre la caótica realidad de la Argentina, asociada a la crisis económica e institucional de 2001, y su representación visual a través de una serie de ejemplos que, desde distintos campos artísticos, aluden al clima social enardecido. Alertas a la nueva realidad del "país de la revuelta", miniserries televisivas como *Okupas* (2001) y *Tumberos* (2002), de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano respectivamente, desplegaron sus visiones sobre el mundo de los márgenes y la pobreza, aquel habitado por el otro popular con el que comienzan a cruzarse, en su travesía, los recientemente desclasados.

Amado describe el estado de ánimo de entonces a partir del imaginario del cansancio, el cual encuentra su correlato icográfico en un objeto doméstico que circuló por múltiples producciones estéticas: la cama, objeto estelar en el ámbito de la plástica, con propuestas de León Ferrari o Guillermo Kuitka; el teatro, en

una concepción escenográfica de este último junto con la directora Vivi Tellas, para su puesta de *La casa de Bernarda Alba* (2002); y el cine, donde permanecen echados y se desploman los cuerpos lánguidos de los personajes de *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel. Por último, en el filme de esta realizadora salteña, Amado explora la ecuación entre cuerpos, familia y temporalidad figurada por una falta física de límites, de cuerpos que se mezclan entre sí, y simbólica, a través de posiciones ambiguas dentro de una estructura familiar en descomposición.

Primer volumen de la colección "A oscuras", publicada por la editorial Colihue bajo la dirección de Amado, *La imagen justa* contribuye al campo de los ensayos críticos sobre la imagen y el cine, con un aporte que se destaca en el ámbito local. En ese sentido, su análisis de las obras—siempre atento a la especificidad del lenguaje filmico y sus procedimientos—lleva a cabo una lectura que ubica al objeto cinematográfico en un horizonte más amplio que, a través de ideas y referencias precisas, conecta los filmes con la producción estético-cultural de la época, haciéndolos significar en su dimensión his-

tórica. Por otra parte, ese horizonte se amplifica con un pensamiento que integra una perspectiva de género—con énfasis en las políticas y figuras de lo familiar, las concepciones de lo corporal, etc.—que no suele encontrar formulaciones sólidas en el área específica de los estudios sobre cine argentino.

Por último, las películas seleccionadas conforman un corpus que, ajeno a las cómodas fórmulas autorales o a las cronologías con pretensiones totalizadoras, se configura en respuesta a una necesidad inherente al propio objeto: la exigencia de eticidad en la representación de un pasado traumático y un presente conflictivo. En su intento de hacer hablar a dos épocas, *La imagen justa* recoge una serie de miradas estéticas cuya procedencia temporal se desdobra en el arco que enlaza a dos generaciones. Las experiencias de padres e hijos, forjadas en la historia que los une y la historia que los separa, encuentran en el cine—en su movilización de puntos de vista y de escucha—una posible vía de transmisión.

Marcela Visconti