

Sobre Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue, 2009, 256 páginas.

Patricio Fontana*

patriciofontana@hotmail.com



Luego de la indiscutible preeminencia que tuvo entre las décadas de 1960 y 1970, la relación entre cine y política no gozó de la mejor salud, y esto no sólo porque las preguntas acerca de la cuestión política en el cine no fueron las más habituales entre la crítica, sino porque el cine tampoco se interesó en la política con la frecuencia con que lo había hecho entre fines de los 60 y comienzos de los 70 (basta pensar, a nivel local, en las experiencias de los grupos “Cine liberación” y “Cine de la base”). Ante este panorama, *La imagen*

justa constituye una vuelta a la interrogación política del cine (en este caso, del cine argentino de las últimas tres décadas). Pero este proyecto crítico no es emprendido por Ana Amado de modo ingenuo; vale decir, no estamos ante un voluntarioso o nostálgico *retorno a la política*.

* Patricio Fontana (Buenos Aires, 1975) es docente de literatura argentina en la UBA y de cine argentino en la Fundación Universidad del Cine. Ha publicado en libros colectivos y revistas especializadas trabajos sobre literatura y cine argentinos. Es coautor del libro *El cine no fue siempre así* (Iamiqué, 2006), de la traducción, el estudio preliminar y las notas de *Apuntes tomados durante algunos viajes rápidos por las Pampas y entre los Andes*, de Francis Bond Head (Santiago Arcos, 2007; en colaboración con Claudia Roman) y autor del libro *Art va al cine* (Librería, 2009).

Por el contrario, Amado es consciente de que en la actualidad la decisión de abordar el par cine/política puede suscitar la pregunta por su pertinencia y que, en razón de esto, necesita de una justificación (algo que, por ejemplo, no había necesitado hacer en los 60 David Viñas al publicar su *Literatura argentina y política*, al que *La imagen justa* parece rendirle un velado tributo en el subtítulo). Y esa *justificación* viene, precisamente, a través de la idea de *justicia* que atraviesa este trabajo.

En la "Introducción", Amado explica que el título de su libro alude a la célebre frase de Godard en *Vent de l'est* ("No [es] una imagen justa, sino justo una imagen") en el preciso sentido de apuntar a la idea de "considerar el cine desde su propuesta ética (la justicia) y, simultáneamente, sus imágenes y narrativas, que buscan una forma estética (justa, en tanto que lograda)". Como lo demuestra la última parte de esta cita, nadie podría reclamarle a este libro un retorno al cine; porque precisamente una de sus virtudes es la de articular preguntas acerca de la asociación entre cine y política sin dejar de lado en ningún momento la especificidad de lo cinematográfico. Por lo tanto, en este ensayo no se utiliza al cine como un material disponible para reflexionar sobre otra cosa (la política), sino que, antes bien, en él se razona políticamente sobre lo cinematográfico (sobre la "forma" cinematográfica: imágenes, narrativas, procedimientos). En otras palabras, antes que sobre la política como tema o referente de algunas películas, el eje en torno al cual se organiza *La imagen justa* es la forma cinematográfica en su relación con la política (o lo que Amado denomina "políticas de la forma"). Así, la primera parte ("Política y estética: las mutaciones de un vínculo") está consagrada a presentar prolijamente el andamiaje crítico-teórico que le da sustento a esa perspectiva que se despliega en los capítulos restantes.

A grandes rasgos, la filmografía que se analiza en las siguientes cuatro partes de *La imagen justa* puede dividirse en dos grupos: las películas que refieren a los años del primer peronismo y sus estertores, y aquellas que se interrogan sobre la última dictadura militar (incluidos algunos de sus avatares, como el más reciente representado por la crisis de 2001). En términos de

producción de imagen (aunque, por supuesto, no sólo en ese sentido), esos dos períodos resultan muy diferentes, porque si durante los años del peronismo se desarrolló una pródiga imaginaria (una verdadera mitología; y la categoría de “mito” es central en los análisis que dedica Amado a los filmes sobre este período); los de la dictadura militar se caracterizaron por la proliferación de vacíos o ausencias: desapariciones, secuestros, exilios y sustracciones (afectivas, materiales, simbólicas). Por un lado, entonces, plenitud de imágenes; por otro, falta de ellas. Una de las propuestas de *La imagen justa* es inquirir qué hizo el cine argentino de las últimas tres décadas al enfrentarse, alternativamente, a esa plenitud y a esa falta.

En cuanto a los filmes que refieren al primero de esos dos períodos, Amado deslinda en la segunda parte (“Relatos de la Arcadia: el peronismo en la postdictadura”) un conjunto de tres documentales –*Perón, sinfonía de un sentimiento* (Favio, 2000), *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad* (Fernández Mouján, 2006) y *Argentina latente* (Solanas, 2006)– que “retornan al peronismo como acto de revisión y/o de interpelación histórica” y en los que la imagen del avión Pulqui –paradigma de los avances logrados por la industria vernácula en tiempos peronistas– es visitada y resignificada. Y es en ese detalle que el corpus analizado ilustra la sagacidad de Amado al momento de definirlo, ya que ese denominador común (ese omnipresente “pájaro mecánico”) le permite trazar las similitudes y las diferencias político-formales que existen entre los tres filmes. Al leer este capítulo no puede dejar de recordarse que, desde los Lumière y su *L’arrivée d’un train à la Ciotat* (1896), la alianza entre tecnologías del transporte y cine es un motivo constitutivo de la imagen fílmica.

Amado se interesa en subrayar que, mediante el lenguaje apasionado del mito (Fernández Muján y Favio) o las preguntas “drásticas” sobre las condiciones histórico-políticas (Solanas), en estas películas se opera no sólo una vuelta al pasado, sino que además –y es éste uno de los aspectos más meritorios del análisis– se abren interrogantes “sobre el propio estadio de la relación entre política y estética en la actualidad argentina”. Es decir, se interesa por destacar lo que esos documentales tienen de político no

únicamente en un sentido temático (referir un pasado político) sino en su capacidad para intervenir, a partir de la revisión de un momento histórico, en los debates del presente.

Por su parte, en las secciones segunda y tercera de *La imagen justa* (“Reconstrucciones de la memoria” y “Estrategias de memoria y filiación”) se estudian películas que asumieron el vacío que en varios niveles produjo la última dictadura militar. “Duelo”, “memoria” y “testimonio” son, por ello, conceptos clave en esta zona del libro, donde adquieren particular relevancia los documentales realizados por hijos de militantes desaparecidos, y entre ellos *Papá Iván* (Roqué, 2000), *M* (Prividera, 2007) y especialmente *Los rubios* (Carri, 2003).

¿Qué hizo el cine de los hijos ante la desaparición y la ausencia de los padres? En una de las conclusiones que Amado propone en relación con el film de Carri parece alojarse una posible respuesta para esa cuestión: muchos de ellos, con diferentes estrategias, se resistieron “a inventar un equivalente artístico de su ominosa desaparición [la de los padres]”. Y acaso por esta circunstancia, en estos filmes es paradójicamente la voz, y no la imagen, aquello que habilita la posibilidad de hacer memoria y de que se produzca (o no) el duelo. De este modo, la exactitud con la que Amado analiza el trabajo con la voz (y con la escucha) que caracteriza a estas producciones permite advertir que muchas veces en el cine argentino reciente lo político no se vincula sólo a *imágenes justas* sino también a *voces justas*.

En los apartados finales de esta sección, Amado retoma y discute directa o indirectamente con los trabajos que previamente le dedicaron a *Los rubios*, entre otros críticos, Martín Kohan (2004) y Gonzalo Aguilar (2006). Cuando parecía que todo se había escrito sobre esta película, la lectura de Amado le extrae nuevas significaciones. En las páginas que le dedica, insiste en restituirle al film de Carri la carga política que en otras oportunidades (como mérito, o como falta) se le ha negado. Para Amado, el gesto estético-político de *Los rubios* estaría en interpelar las formas estables de la política y de la institución cinematográfica mediante una *rabiosa* inestabilidad formal (y aquí se advierte un ejemplo de lo que Amado denomina “políticas de la forma”). A las

grandes totalidades del discurso revolucionario Carri responde con una intransigente política (cinematográfica) de lo nimio y lo inestable, con un “minimalismo que diluye el sentimiento de drama y de victimización”. Surge así, en la lectura de Amado, una Albertina Carri indócil, subversiva, irrespetuosa. El *deber ser* del documental político es desobedecido y puesto en crisis en *Los rubios*; la “autoría” (la autoridad), entonces, se disemina y democratiza (¿y acaso no era esto lo que pretendía el grupo “Cine liberación” en su manifiesto “Hacia un tercer cine”?). En *Los rubios*, la “vanguardia estética” es el correlato, en otro orden, de la “vanguardia política” que fue patrimonio de los padres.

En la quinta parte, titulada “Irrupciones”, una serie de “figuras” le permite a Amado indagar los vínculos entre la realidad caótica provocada por la crisis que estalló en diciembre de 2001 y su representación visual –directa o sesgada– en dos series televisivas (*Okupas y Tumberos*) y en *La ciénaga* (Martel, 2000). En este capítulo, Amado no sólo analiza películas o series televisivas, sino que además incorpora diversos materiales y soportes. De este modo, al abordar las figuras del cansancio y del agotamiento a partir de la imagen de la cama, pone en relación al primer largometraje de Martel con la puesta teatral de *La casa de Bernarda Alba* que realizaron Vivi Tellas y Guillermo Kuitca en 2002, y con la instalación colectiva “Las camitas”, exhibida en 2003 en el Centro Cultural Recoleta. Esta capacidad para hacer dialogar al cine con otras expresiones culturales no es privativa de este capítulo (en el VII, por ejemplo, los documentales realizados por hijos de militantes desaparecidos son contrastados con novelas como *Lenta biografía*, de Sergio Chejfec, o *El Dock*, de Matilde Sánchez) y resulta uno más de los méritos de este libro que, saludablemente, se niega a incurrir en un rasgo muy frecuente entre los practicantes más fundamentalistas de la cinefilia: el sectarismo.

Esta última parte de *La imagen justa* se ocupa de filmes y producciones culturales que en un primer momento no se tendería a considerar como textos donde lo político tenga relevancia. “Las imágenes crean lo político”, afirma Amado, con lo que nos sugiere elegantemente que el regreso a la política en los estudios sobre cine no necesita imperiosamente de filmes ostensivamente

políticos, sino de críticos con la sagacidad y destreza suficientes para saber leer cómo, a veces a su pesar, lo político se inscribe en las imágenes.

A menudo se tiene la sospecha de que el cine argentino tiene mejores críticos de los que se merece. Este libro de Ana Amado le aporta argumentos contundentes a esa intuición.