



Melodrama y reelaboración del pasado: la memoria de la dictadura militar en el cine argentino coproducido con España

Bernhard Chappuzeau

To cite this article: Bernhard Chappuzeau (2018) Melodrama y reelaboración del pasado: la memoria de la dictadura militar en el cine argentino coproducido con España, Bulletin of Spanish Visual Studies, 2:2, 241-266, DOI: [10.1080/24741604.2018.1495464](https://doi.org/10.1080/24741604.2018.1495464)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/24741604.2018.1495464>



© 2018 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group



Published online: 01 Aug 2018.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 294



View Crossmark data [↗](#)

Melodrama y reelaboración del pasado: la memoria de la dictadura militar en el cine argentino coproducido con España

BERNHARD CHAPPUZEAU

Humboldt-Universität Berlin

El conflicto sobre la memoria de la última dictadura militar en Argentina está marcado por el reclamo de verdad y justicia en torno a los forzosamente desaparecidos, en mayor parte miembros y simpatizantes de la organización guerrillera Montoneros de la izquierda peronista.¹ En los años 1990, los defensores de los derechos humanos empezaron a expresar un malestar frente a la falta de representación de las experiencias traumáticas y una continuidad de la política amnésica.² Lita Stantic, una de las productoras más reconocidas del cine argentino contemporáneo, denuncia en su única película dirigida, *Un muro de silencio* (1993), el pacto de silencio que se establece entre película y el espectador. La puesta en escena del pasado que

1 Aunque la Secretaría de Derechos Humanos registra 13.000 casos hasta 2003, la cifra estimada de 30.000 forzosamente desaparecidos no es arbitraria, como explicaba el secretario Eduardo Luis Duhalde en 2009: 'Duhalde: "La cifra de 30 mil desaparecidos no es arbitraria ni caprichosa"', *Página 12*, 4 de agosto de 2009, disponible <www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/20-129390-2009-08-04.html> (accedido el 26 de junio de 2018). Los mecanismos de terror en los centros clandestinos corresponden con la difusión de la angustia en el pueblo durante la guerra sucia. Muchas de las estrategias de desaparición de los cuerpos siguen encubiertas, como documenta por ejemplo el tremendo incremento de incineraciones registradas entre 1975 y 1980, con más de 10.000 muertos irregulares por año entre 1977 y 1979 no explicables por razones naturales (Antonius Robben, *Pegar donde más duele: violencia política y trauma social en Argentina* [Barcelona: Anthropos, 2008], 324).

2 Ana Amado, *La imagen justa: cine argentino y política (1980–2007)* (Buenos Aires: Colihue, 2009), 121. Amado dedica varios capítulos a la voz del testimonio frente a la ausencia que provoca una proliferación del arte documental como salida experimental al cruce entre la experiencia privada y la colectiva.

lleva a cabo esta película—a través de los ensayos de una directora de cine y un guión semidocumental en ausencia de la víctima representada—convierte al espectador en cómplice de la sustitución del testimonio de una víctima por proyecciones y manipulaciones. En el nuevo cine argentino, que se desarrolla a partir de 1999 junto al Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), esta nueva hornada de directores, que nacieron poco antes o a lo largo de la dictadura, demuestra en sus ficciones una fuerte crítica hacia la idea de ‘representar’ o ‘concientizar’ la historia. En oposición a la manifestación de identidades postdictatoriales de la transición, ese cine de la segunda generación propone un presente opaco y ambiguo, en el que el pueblo argentino y su pasado parecen inaccesibles.³ Su radicalidad subjetiva plantea un conflicto con la crítica del giro subjetivo⁴ y la historización de las ideologías,⁵ fenómenos que forman parte del amplio proceso de elaboración del pasado que se inicia en 2003 con el primer mandato del gobierno de Néstor Kirchner. El objetivo de los cineastas de esos años es independizarse del cine de género, de los directores de culto y de las etiquetas tercermundistas del pasado—como el cine político de la generación anterior, que construyó una ‘iconografía latinoamericanista mítica’ en el llamado Nuevo Cine Latinoamericano.⁶ Su ‘poética de la abstención’, con historias

3 Gonzalo Aguilar, *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino* (Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006), 143–54. La situación se puede comparar con la cartografía de las generaciones que retrató Dan Bar-On en su trabajo con las familias de sobrevivientes y perpetradores del Holocausto acerca del efecto conspirativo del silencio (*The Legacy of Silence: Encounters with Children of the Third Reich* [Cambridge: Cambridge U. P., 1989]).

4 Véase el conflicto de Beatriz Sarlo con la película *Los rubios* (2003) de Albertina Carri en *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2005).

5 Hugo Vezzetti, *Pasado y presente: guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2002).

6 La mayor contraposición al cine de la postdictadura y los documentos del Tercer Cine antes de la dictadura reside en la postura de evitar narraciones alegóricas y mostrar (no interpretar) historias cotidianas indeterminadas con un estilo errático de presentación, que muestra a personajes fuera de lo social y que socava al mismo tiempo la empatía del espectador. Véanse Aguilar, *Otros mundos*, 23–31 y 135–46; y Susana Velleggia, *La máquina de la mirada: los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano* (Buenos Aires: Altamira, 2009), 171–73. Al mismo tiempo hay que destacar las diferencias con las historias magistrales del cine de autor en Argentina, como las películas de Leonardo Favio, que apelan—con diferentes posicionamientos en la cultura popular—a la identificación y empatía (véase Gonzalo Aguilar, ‘Juan Moreira de Leonardo Favio: en busca del pueblo’, *La Fuga*, 5 [2007], s.p., disponible <www.lafuga.cl/juan-moreira-de-leonardo-favio/307> [accedido el 26 de junio de 2018]). No comparto la argumentación sobre la relación entre la Generación del 1960 y el cine a partir de los 1990 de Fernando Martín Peña en *Generaciones 60/90: cine argentino independiente* (Buenos Aires: Fundación Constantini, 2003). Aunque exista una fuerte relación con la visión intimista del cine de autor, se plantean más bien diferencias en la nueva postura de no juzgar, psicologizar o interpretar sino mostrar (véase Emilio Bernini, ‘Noventa-sesenta: dos generaciones en el cine argentino’, *Punto de Vista*, 87 [2007], 30–33).

‘sin relevancia’, se relaciona de esta manera con el cine independiente internacional.⁷

Revisando las películas argentinas de los últimos quince años saltan a la vista unas cuantas películas que escenifican la memoria de la dictadura militar como una ficción del pasado accesible a través de introspecciones personales. Estas películas sorprenden por su uso de un cine dramático clásico y, con mayor énfasis, del melodrama, ya que es un género explícitamente rechazado por la mayoría de sus colegas. Una característica en común de estas películas es la coproducción hispano-argentina y la participación de famosos actores argentinos, así como de otros actores hispanohablantes reconocidos internacionalmente. Esta estrategia para llegar a un público internacional es significativa, pues la recepción del cine hispanohablante es bastante limitada.⁸ La puesta en escena de la introspección hace más fácil que espectadores de diferentes países puedan relacionarse con las historias del pasado de la dictadura, pero al mismo tiempo hace surgir problemas de comprensión acerca de si es posible representar el pasado y su relación con el presente desde una perspectiva subjetiva. Un análisis de dicha elaboración del pasado requiere, por lo tanto, un marco psicoanalítico. Para mostrar una amplia variedad de este fenómeno, se comparan en este artículo las siguientes películas: *Vidas privadas* (2001) de Fito Páez, *Kamchatka* (2002) de Marcelo Piñeyro, *Roma* (2004) de Adolfo Aristarain, *Hermanas* (2005) de Julia Solomonoff, *El secreto de sus ojos* (2009) de Juan José Campanella e *Infancia clandestina* (2012) de Benjamín Ávila. El alcance de este estudio radica en analizar cómo los aspectos imaginarios de la reelaboración del pasado en estas películas puede ejercer una gran influencia sobre la formación de un espacio transnacional de la memoria de la dictadura. Las películas se analizan según dos objetivos, cuyo marco teórico se detalla a continuación: (1) la puesta en escena de la memoria en el melodrama según los conceptos de nostalgia y melancolía, y (2) la productividad y limitación de la melancolía en el proceso de creación de la memoria colectiva y la elaboración de una narrativa post-traumática.

La puesta en escena melodramática de la memoria

El melodrama se define como una construcción dramática que exterioriza emociones y estados interiores mediante la música y una puesta en escena puramente artificial. Sus cualidades performativas estimulan una

7 Emilio Bernini, *Estudio crítico sobre Silvia Prieto: entrevista a Martín Rejtman* (Buenos Aires: Picnic, 2008), 9.

8 *Cuaderno de estudios 7. Estudio de producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*, coord. Octavio Getino (La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano/Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano, 2012), 107.

‘imaginación melodramática’ de los espectadores: aprovechando las dinámicas del afecto intersubjetivo, el melodrama emplea la matriz simbólica del conflicto local sobre la hegemonía cultural para ‘trabajar en la creación de estéticas populares intelectualmente legítimas [y] poder reorganizar democráticamente las relaciones entre nación y educación, entre técnica, comunicación de masas y moral ciudadana, entre sociedad y comunidades’.⁹

A partir de los años 1990, el melodrama de las décadas pasadas se ha reinterpretado como un género político progresista en cuanto a la intromisión de los asuntos privados en el espacio público, como un género que desafía a la clase burguesa y plantea una crisis de representación.¹⁰ En relación con la revisión del melodrama de Douglas Sirk y su adaptación en el cine europeo, Thomas Elsaesser aclara que la redefinición política del melodrama se debe, entre otras cosas, a la provocación de los círculos intelectuales de izquierda. La construcción y mediación de valores universales y una cierta garantía de éxito comercial siguen atendiendo al ‘aparato ideológico moralizador’ y su ‘*deber ser*’, a la vez que evocan una idealización nostálgica del pasado, un anhelo ‘irreal del objeto perdido’, recurrente por ejemplo en los estudios sobre el *flashback* en la tradición del melodrama.¹¹ La escena retrospectiva en tanto imagen presente sirve como sustituto para ausentar la narración o el personaje del narrador y esconde su mediación para fingir una relación preconceptual con un recuerdo, que aparece, además, como algo novedoso. La nostalgia se convierte así en ‘una de las principales fuentes emocionales o sentimentales del melodrama argentino’, cuya ambigua orientación no se puede resolver.¹²

Junto a la visión nostálgica y su conflicto en el melodrama, en la interpretación retrospectiva que se hizo del cine europeo a finales de los años 1990 se consideraron las películas del pasado como extensión de la

9 Hermann Herlinghaus, ‘La imaginación melodramática: rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria’, en *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, ed. Hermann Herlinghaus (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002), 21–60 (p. 32).

10 La nueva categoría del melodrama político surge de una forma implícita en el número 216 (1969) de *Cahiers du Cinéma* sobre Douglas Sirk, editado por Jean-Louis Comolli y Jean Narboni, al que se refiere a su vez el número especial de *Screen* de 1971 dedicado a Sirk: ‘films which seem at first sight to belong firmly within the ideology and to be completely under its sway, but which turn out to be so in an ambiguous manner’ (Paul Willemsen, ‘Distanciation and Douglas Sirk’, *Screen*, 12:2 [1971], 63–67 [p. 67]). Más adelante, Thomas Elsaesser expone esta revisión del melodrama de Douglas Sirk de una forma más explícita y la relaciona con el melodrama europeo de la postguerra: *Fassbinder’s Germany: History, Identity, Subject* (Amsterdam: Amsterdam U. P., 1996), 74.

11 Álvaro Fernández, ‘Dispositivos del melodrama latinoamericano: “Mancha”, nostalgia y *flashback*’, en *La comedia y el melodrama en el audiovisual iberoamericano contemporáneo*, ed. Paul Julian Smith (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2015), 147–60 (pp. 148–53).

12 Fernández, ‘Dispositivos del melodrama latinoamericano’, 149.

época de postguerra, cuyos traumas todavía permanecían latentes. La relación entre experiencias traumáticas inaccesibles en el pasado y la denuncia de mediaciones falsas de las mismas en el presente evoca la noción de melancolía, introducida, por ejemplo, por Thomas Elsaesser en su discusión sobre los enlaces equívocos y compulsivos en el cine de los años 1960 y 1970: 'from vicious circles to double binds'.¹³ Esa función específica del melodrama en Alemania se extiende a la visión del cine europeo que protagonizan autores como Michelangelo Antonioni, Ingmar Bergman, Bernardo Bertolucci, Rainer Werner Fassbinder, Alain Resnais y Luchino Visconti, entre otros.¹⁴ Su relación con el cine hollywoodiense se demuestra, por ejemplo, por la fuerte recepción de Douglas Sirk a partir de 1967.¹⁵ La forma de enfrentarse a los traumas de la postguerra y su transmisión en las generaciones posteriores por medio de la puesta en escena de la melancolía tiene una larga tradición y permite una perspectiva transgeneracional. A través de un análisis de las obras de Rainer Werner Fassbinder y Pedro Almodóvar, ya mostré anteriormente los paralelismos que se dan en la construcción fílmica de estos dos directores de diversos periodos y con diferentes estéticas, pero que muestran de una manera similar la prolongación del estado de amnesia y la latencia del pasado tras los años de postguerra.¹⁶

La reflexión meta-discursiva que se dio sobre la reactualización del melodrama a principios del siglo XXI identificó también una condición postmoderna en la circulación libre de la teatralización, una reinención iconográfica del pastiche y del *collage* y una performatividad del exceso. El

13 Elsaesser, *Fassbinder's Germany*, 45.

14 El impacto de *Hiroshima mon amour* (1959) de Alain Resnais y *Persona* (1966) de Ingmar Bergman a partir de los años 1990 se debe a la revaloración de la puesta en escena melodramática de la memoria con innovadoras estructuras relacionadas con el psicoanálisis. La latencia del pasado de la Segunda Guerra Mundial en la expresión melancólica aparece como síntesis de la experiencia de postguerra. Véase la creación de una inmovilidad permanente en Jean-Louis Leutrat, '*Hiroshima mon amour*', *Alain Resnais: étude critique* (Paris: Nathan, 1998), 72; véase también la compilación de ensayos de la época sobre la fuerza emocional en *Ingmar Bergman's 'Persona'*, ed. Lloyd Michaels (Cambridge: Cambridge U. P., 1999). En el contexto de la historia cuestionada por las emociones devastadoras que ésta produce me parece importante mencionar la restauración digital de *Hiroshima mon amour* para The Criterion Collection en 2013. Acerca de las nociones de melancolía y luto en el cine europeo contemporáneo, véase Janina Falkowska, 'Michael Haneke. Mourning and Melancholia in European Cinema', *Media-Kultura-Komunikacja Społeczna*, 10:2 (2014), 85–104. Una referencia más amplia sobre el cine europeo es Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam U. P., 2005).

15 Véase el número especial de *Cahiers du Cinéma* dedicado a Douglas Sirk, y especialmente: Jean-Louis Comolli, 'L'Aveugle et le miroir ou l'impossible cinéma de Douglas Sirk', *Cahiers du Cinéma*, 189 (1967), 14–19.

16 Bernhard Chappuzeau, *Transgression und Trauma bei Pedro Almodóvar und Rainer Werner Fassbinder: Gender, Memoria, Visum* (Tübingen: Stauffenburg, 2005).

juego de citas, que posibilita una distancia irónica (siguiendo una estética postmoderna), ha sido empleado repetidamente en el melodrama. En la cinematografía hispanohablante, este fenómeno se ha dado especialmente a partir de los años 1990. De esta manera, el melodrama actual produce un extraño anacronismo en el contexto de la memoria histórica de la dictadura:

La pregunta es ¿cómo el cine contemporáneo acude a la matriz genérica de aquel paradigma estético y moral clásico de los años 1940, a la vez que fija la mirada en otras matrices culturales y maneras de expresión? ¿Cómo desde la concepción del dispositivo se actualizan los recursos formales y reproducen otros valores y antivalores que recomponen el melodrama como aparato moralizador?¹⁷

Más allá de la nostalgia como motivo idealizador del recuerdo—un efecto típico del cine del exilio—, Álvaro Fernández observa una puesta en abismo que ‘abre y rompe con el paradigma temporal convencional a través de una narración dentro de otra narración para conectar el pasado en el presente’.¹⁸ Para este autor, ‘[e]l dolor estético y el extraño goce de las lágrimas’ coloca ‘algo fuera de lugar’.¹⁹ En *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella, por ejemplo, ‘acechan la memoria los fantasmas de una Argentina perdida en el pasado’.²⁰ Son fórmulas, por tanto, que podrían haber sido prestadas del cine de Rainer Werner Fassbinder. El carácter involuntario de esa memoria y los sentimientos encontrados que se suscitan sugieren, según mi punto de vista, una modalidad melancólica de la imagen retrospectiva, que caracterizo a continuación como parte de aquel ‘fuera de lugar’ no especificado en el texto de Fernández, como surgimiento de un intersticio que supone una puesta en escena ambigua en la relación intersubjetiva con el espectador, quien deviene así partícipe.

La melancolía posibilita una comunicación sobre el pasado

La noción psicoanalítica de melancolía como una experiencia con capacidad aislante y que puede poseer efectos contradictorios aparece en 1915 en los escritos de Sigmund Freud, en donde se presenta en contraposición al duelo. Freud le dota al paciente melancólico una ‘predisposición morbosa’ frente a una ‘pérdida desconocida’, ‘sustraída a la conciencia’, en un proceso prolongado de ‘empobrecimiento de su yo’ que tiende a ‘transformarse en manía’.²¹

17 Fernández, ‘Dispositivos del melodrama latinoamericano’, 149.

18 Fernández, ‘Dispositivos del melodrama latinoamericano’, 152–53.

19 Fernández, ‘Dispositivos del melodrama latinoamericano’, 159.

20 Fernández, ‘Dispositivos del melodrama latinoamericano’, 156.

21 Sigmund Freud, ‘Duelo y melancolía’, en *Obras completas*, trad. Luis López Ballesteros, 9 vols (Madrid: Biblioteca Nueva, 2001), VI, 2091–100 (pp. 2091–97). La falta de reconocimiento del objeto es la figura central que enfoca luego Jacques Lacan como

Solamente en el reconocimiento del objeto perdido ‘el duelo mueve al yo a renunciar al objeto, comunicándose su muerte’.²² Más tarde, Alexander y Margarete Mitscherlich utilizaron las características asociadas por Freud a la melancolía para su análisis de la introspección narcisista de los simpatizantes de Hitler como fenómeno generalizado de la postdictadura en Alemania.²³

A la hora de analizar los efectos del pasado en las familias de las víctimas del Holocausto, se ha empleado más a menudo, en cambio, la noción psicoanalítica del trauma y la necesidad de elaborar el pasado traumático a pesar de su inaccesibilidad para llegar a una distancia crítica y plantear, de esta manera, un futuro de vida. El trabajo postfreudiano de Nicolas Abraham presenta una interesante síntesis entre estos dos marcos conceptuales e identifica un efecto fantasmagórico y transgeneracional en los acontecimientos traumáticos. Reclama, asimismo, localizar aquellos hechos inenarrables que han sido soterrados por medio de una relación afectiva de la segunda y tercera generación.²⁴

A partir de los años 1990, la noción de melancolía recibe en los textos de Dominick LaCapra un nuevo impulso y se aplica al sufrimiento continuo de aquellas familias que han sido víctimas del Holocausto. Uno de los pretextos más importantes al respecto es el desarrollo melancólico en los testimonios de Primo Levi, quien defiende que la melancolía se torna en necesidad para seguir viviendo, salir del silencio y comunicar su testimonio, a pesar de manifestar así una imposibilidad de dejar atrás los fantasmas del pasado.²⁵ Desde 2005 se publican las traducciones de los ensayos de LaCapra en tres grandes editoriales de Buenos Aires y reciben así una fuerte repercusión en los estudios culturales del mundo hispanohablante.²⁶

méconnaissance (Domick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma* [Ithaca/London: Cornell U. P., 1996], 206).

22 Freud, ‘Duelo y melancolía’, 2100.

23 Alexander & Margarete Mitscherlich, *Fundamentos del comportamiento colectivo: la imposibilidad de sentir duelo*, trad. Andrés Sánchez Pascual (Madrid: Alianza, 1973).

24 Nicolas Abraham, ‘Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology’, en *The Shell and the Kernel: Renewals of Psychoanalysis*, ed. Nicolas Abraham & Maria Torok, trad. Nicholas T. Rand (Chicago/London: Univ. of Chicago Press, 1994), 171–76 (p. 175).

25 Véase la interpretación lacaniana del texto *If This Is a Man* de Geneviève Morel, ‘Testimony and the Real: Psychoanalytical Elucidations’, en *Trauma and Memory: Cross-Cultural Perspectives*, ed. Franz Kaltenbeck & Peter Weibel (Wien: Passagen, 2000), 113–29.

26 Los años de edición indican el lapso de su impacto en los estudios culturales de la academia: Dominick LaCapra, *Escribir la historia, escribir el trauma*, trad. Elena Marengo (Buenos Aires: Nueva Visión, 2005 [1ª ed. en inglés, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore: Johns Hopkins U. P., 2000)]); Dominick LaCapra, *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*, trad. Teresa Arijón (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006 [1ª ed. en inglés, *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory* (Ithaca/London: Cornell U. P., 2004)]); Dominick LaCapra, *Representar el Holocausto: historia, teoría, trauma*, trad. Marcos Mayer (Buenos Aires: Prometeo, 2008 [1ª ed. en inglés, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*]).

Según LaCapra, el retorno de la historia reprimida en las generaciones posteriores es un fenómeno de gran importancia. La reconstrucción genealógica se ha convertido en una tarea primordial para describir y analizar la memoria colectiva después de las dictaduras y sus atrocidades en el siglo XX. Los estudios culturales y la crítica literaria han prestado tanta atención a esta reconstrucción porque permite analizar el paso del trauma individual (escribir el trauma) al relato colectivo (escribir sobre el trauma), con las implicaciones políticas y éticas que ello acarrea.²⁷

LaCapra no equipara los procesos de ‘acting out’ y ‘working through’ con el modelo planteado por Freud en ‘Duelo y melancolía’, es decir, como modalidades opuestas al cuadro clínico del egocentrismo y la desrealización (el anhelo, la añoranza). Tampoco los dota de un valor normativo o designa un modelo de prácticas privilegiadas. LaCapra extiende en su descripción de la melancolía el ‘conflicto de ambivalencia’ al que Freud alude de una forma más implícita.²⁸ La noción de ‘acting out’ (que no recibe ninguna traducción equivalente en la versión española) abarca, en la relación con el objeto perdido, tanto el acto aislante de repetir el pasado traumático o repetirlo de una forma compulsiva como un acto intersubjetivo de expresión, exteriorización o compromiso para salir de la depresión y la autodestrucción. La modificación que LaCapra lleva a cabo sobre su significación no trata tanto sobre los efectos limitativos de la melancolía, sino que parte de una construcción activa relacional y afectiva.

LaCapra regresa siempre a la experiencia del trauma y su relevancia intersubjetiva en ‘el momento ético de autosubjetivación’,²⁹ es decir, cuando el trauma se manifiesta de nuevo en un estado de angustia incontrolado frente a las normas de un canon interpretativo. Así se subraya una responsabilidad empática del intelectual que modifica su ‘vigilancia epistemológica sobre las figuras de saber’.³⁰ En la compleja relación entre una distancia crítica y la empatía con la víctima, se privilegia de esta manera un estado de melancolía que surge precisamente de la imposibilidad de trascender la experiencia de la víctima:

Melancholia is an isolating experience allowing for specular intersubjectivity that validates the self in its desperate isolation. In the best of cases it may allow for insights that bear witness to questionable conditions and have broader critical potential.³¹

27 Alicia García Ruiz, ‘De la historia a la experiencia: los usos de la historia’, *Daímon. Revista de Filosofía*, 43 (2008), 175–84.

28 Freud, ‘Duelo y melancolía’, 2099.

29 García Ruiz, ‘De la historia a la experiencia’, 179.

30 García Ruiz, ‘De la historia a la experiencia’, 177.

31 LaCapra, *Representing the Holocaust*, 214.

En su discusión sobre Slavoj Žižek y Jacques Lacan, LaCapra cuestiona el concepto de error de reconocimiento ('misrecognition' o 'méconnaissance'), ya que no confronta el problema del Holocausto: 'it is difficult to find in this patriarchally biased, linguistically oriented, often bewildering theoretical formation a place for critical, responsible agency within a noninvidious normative framework'.³² La tendencia moralizante sobre la patología humana no corresponde con la dimensión excesiva del exterminio que subraya Saul Friedländer: 'the recurrence of strong emotional impact is also often unforeseeable and necessary'.³³ Friedländer advierte que la clausura del relato histórico implica un acto de redención frente a los efectos insoportables del acontecimiento que se extienden hasta el presente. Pero el carácter compulsivo de la melancolía—que interpretó Freud como predisposición y empobrecimiento del yo, y que valida al yo frente a la angustia según LaCapra—señala, de hecho, la imposibilidad de llorar la muerte. Un proceso interminable de melancolía excluye en su extremo la elaboración del pasado y la afirmación positiva de la vida en el futuro; en nuestro caso, desde una perspectiva colectiva, impide una proyección de las políticas democráticas:

Any process of mourning, it seems, would require some degree of specification of the object, which anxiety would always exceed and in relation to which *Angstbereitschaft* [disposición a la angustia] itself would run the recurrent risk of getting out of control. But one might still contend that a readiness—or a recovered readiness—could counteract trauma and function as an antidote to the extent that anxiety did not remain altogether diffuse but was related to objects that could be illuminated by historical understanding and subject to informed judgement, even if never susceptible to total mastery or fully adequate representation.³⁴

La representación histórica de la dictadura resulta, según LaCapra, una actividad ambigua y equívoca. En vez de problematizar una representación no adecuada, el teórico propone una intersubjetividad melancólica que limite las consecuencias negativas de la angustia. El antídoto del trauma es, precisamente, la repetición de condiciones que se puedan cuestionar, obstaculizadas por la melancolía, en pos de abrir un nuevo camino hacia la elaboración crítica del pasado, cuyo objetivo se alejaría siempre de la reconstrucción perfecta.³⁵ De esta manera, la invención de rituales en los

32 LaCapra, *Representing the Holocaust*, 206–07.

33 LaCapra, *Representing the Holocaust*, 211.

34 LaCapra, *Representing the Holocaust*, 215.

35 Aceptar la acusación autodestructiva de la sobrevivencia (¿por qué yo y no el otro?) es uno de sus elementos más conflictivos.

espacios de comunicación es una función clave para dicha reelaboración y nos sirve, por lo tanto, para la revaloración del melodrama y la manera en la que se puede adaptar al relato colectivo. El uso consciente de rituales y una comprensión de las circunstancias de la puesta en escena dependen de una anticipación activa de las transformaciones de la experiencia primaria en un espacio de memoria colectiva.

LaCapra ejemplifica este proceso según las nociones de *Erlebnis* y *Erfahrung* [vivencia y experiencia] tal y como las elabora Walter Benjamin.³⁶ Una disposición respetuosa por parte del oyente tiene que aceptar el trastorno disociativo: 'Trauma brings about a dissociation of affect and representation: one disorientingly feels what one cannot represent; one numbingly represents what one cannot feel'.³⁷ La noción de 'elaborar la historia', el acto crítico y distanciado del 'working through', se asocia en la visión de LaCapra con el acto melancólico del 'acting out'. Atender a la voz individual de la víctima no representa un conflicto de fiabilidad en el historiador, sino que confirma la relación no objetiva que implica la dimensión del afecto en la evaluación.³⁸ La construcción del pasado debe cuestionar su resultado, en tanto en cuanto dicha elaboración aspira a trascender la historia en su deseo de realizar conclusiones. Bajo estas restricciones, LaCapra define el relato colectivo desde una visión meta-histórica, pero no acepta de ningún modo una crítica hiperbólica de su narrativa, bien sea extraordinaria, convencional o ideológica, y que la crítica tiende a convertir en capital simbólico.³⁹

La intersubjetividad de la melancolía sirve aquí como punto de partida para problematizar la polarización acerca de la noción de postmemoria y de las identidades postdictatoriales, así como reflexionar sobre los efectos de la reelaboración fílmica de la memoria. Este artículo propone una relectura ambigua del melodrama como estética oscilante, cuyas imágenes del pasado se independizan de sus personajes en su mismo proceso de circulación.

La memoria de la dictadura militar en el melodrama hispano-argentino

En paralelo al auge del nuevo cine argentino, el cine de género reconquistó el mercado después de la crisis económica. Argentina se convierte entre 2001 y 2010 en el país con el mayor número de producciones cinematográficas de América Latina, con un ascenso significativo de coproducciones

36 LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, 22.

37 LaCapra presta el término de Kaja Silverman (*Writing History, Writing Trauma*, 40–42).

38 LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, 112–13.

39 LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, 63–65.

internacionales.⁴⁰ Entre ellas, destacan las coproducciones con Francia, España, Países Bajos, Italia y Alemania. Por lo tanto, muchas películas argentinas no se ubican exclusivamente dentro de una sola tradición de cine nacional, o en la de festivales, donde encuentran la primera opción de estrenarse, sino también en una tradición internacional de cine de autor, que es el modelo principal que se promueve desde las cinematografías europeas y que les abre después el camino para la exhibición comercial a nivel internacional. A pesar de la enorme cantidad de coproducciones hispano-argentinas en los últimos años,⁴¹ apoyadas también por el convenio IberMedia a partir de 1998, han salido pocos proyectos coproducidos entre Argentina y España sobre la construcción de un espacio común de la memoria. Un estudio reciente llevado a cabo por investigadores de Alemania, Argentina, Chile y España declara que la memoria de las dictaduras del siglo XX apenas se ha considerado según una perspectiva comparativa y transnacional.⁴² Mientras que se han desarrollado algunos proyectos sobre la dictadura militar argentina en coproducción con España, no se puede observar ningún proyecto cinematográfico que incluya la Guerra Civil Española,⁴³ excepto la serie televisiva *Vientos de agua* (2006) de Campanella.⁴⁴

Más que en el cine, ha sido en el teatro español donde se ha notado una fuerte influencia de la cultura de la memoria en Argentina. El escritor y director de teatro José Sanchis Sinisterra percibe en el reciente discurso de la memoria una ‘argentinización’ de la cultura española.⁴⁵ Sus

40 *Cuaderno de estudios 7*, coord. Getino, 25.

41 A lo largo de los últimos diez años, Argentina se ha convertido en el socio más importante de la industria cinematográfica española. En 2016, el 75% de la coproducción internacional en España se realizó con productoras argentinas. Véase ‘España y Argentina: una relación rentable’, *Audiovisual 451*, 14 de marzo de 2017, disponible <<https://www.audiovisual451.com/espana-y-argentina-una-relacion-rentable/>> (accedido el 26 de junio de 2018)

42 Dieter Ingenschay & Janett Rheinstädler, ‘Culturas del después: acercamientos a la producción literaria y cultural en Europa e Hispanoamérica’, en *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, ed. Janett Rheinstädler (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2011), 9–21 (p. 11).

43 Véase la lista ‘Las 75 mejores películas sobre la Guerra Civil y alrededores’, *Decine21. Diario Digital de Cine y Series*, disponible <<http://decine21.com/listas-de-cine/lista/Las-75-mejores-peliculas-sobre-la-guerra-civil-espanola-y-alrededores-93517>> (accedido el 26 de junio de 2018).

44 *Vientos de agua* puede considerarse dentro del estudio del cine solo de una forma indirecta, porque tiene las características específicas de la serie televisiva con elementos de la telenovela. Campanella afirma, sin embargo, que las escenas retrospectivas de la serie forman parte de su trabajo preparativo para *El secreto de sus ojos*.

45 José Sanchis Sinisterra, ‘En España hoy vivimos una argentinización del teatro’, *Todo Show*, 8 de junio de 2014, disponible <<http://todoshow.infonews.com/nota/148332/en-espana-hoy-vivimos-una-argentinizacion>> (accedido el 29 de agosto de 2015).

características son ‘la denuncia de los hechos y la información transmitida a los espectadores’ y ‘la apertura hacia un marco de militancia’.⁴⁶ La recuperación de la memoria de las víctimas de la dictadura, que ha ido cobrando significado para toda la sociedad en Argentina, aumenta las dudas acerca del alcance de la memoria histórica en España. Esta comparación produce la sensación de un déficit y una autocrítica del desnivel cultural entre España y Argentina, como indica el encuentro de historiadores *Memoria de guerra y cultura de paz en el siglo XX* que discutió la ‘ignorancia del pasado incómodo español’.⁴⁷ Estos nuevos impulsos cuestionan, por tanto, fenómenos como la desmemoria o el pacto de silencio que han estado presentes en la producción artística española desde hace más de medio siglo.⁴⁸

Las seis películas de Aristarain, Ávila, Campanella, Páez, Piñeyro y Solomonoff, realizadas en coproducción con España y que forman el corpus de este ensayo, reúnen ciertas características que quiero subrayar de nuevo: a pesar de que haya tres óperas primas entre ellas, ninguna de las seis películas se sitúa dentro de la vanguardia del llamado nuevo cine argentino. Las películas construyen la memoria de los desaparecidos, sobrevivientes y exiliados de la dictadura militar argentina a través de sus relaciones familiares y amorosas en aras de abrir un nuevo horizonte de la memoria colectiva. Los elementos del melodrama están presentes en las seis producciones a nivel de la trama, el uso de la música, el reflejo interior de los sentimientos de los personajes, el uso del primer plano como acto de culminación emocional y el uso de colores y luces artificiales como rechazo a una representación verosímil de la vida cotidiana. Asimismo, las seis producciones ordenan su estructura narrativa en un tiempo lineal, proponen puntos de vista inequívocos y complementan un tiempo presente con escenas del pasado para marcar la memoria como un proyecto posible—lo cual se contrapone al nuevo cine argentino, que no se permite escenificar el pasado, reflejando así un estado de amnesia frente a las heridas abiertas del pasado. Algunas de estas obras son, por ejemplo, las primeras películas

46 Luz C. Souto, ‘El teatro español sobre apropiación de menores: la puesta en escena como espacio de identidad y memoria’, *452°F*, 10 (2014), 50–66 (p. 52).

47 Lourenzo Fernández Prieto, ‘Presentación. Contra la ignorancia: conocer el pasado incómodo’, en *Memoria de guerra y cultura de paz en el siglo XX: de España a América, debates para una historiografía*, coord. Lourenzo Fernández Prieto (Gijón: Trea, 2012), 21–22 (p. 21).

48 Véanse, por ejemplo, *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, ed. Joan Ramon Resina (Amsterdam: Rodopi, 2000); Antonio Gómez López-Quiñones, *La guerra persistente: memoria, violencia y utopía. Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española* (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2006); Milagros Oregui, *¿Por qué no pasa el pasado? La desmemoria melancólica* (Madrid: Biblioteca Nueva/Asociación Psicoanalítica de Madrid, 2010); y *Escribir después de la dictadura*, ed. Reinstädler.

de Adrián Caetano, Albertina Carri, Lucrecia Martel y Martín Rejtman.⁴⁹ Esa disposición abre dos caminos posibles: la comparación de las obras con la tradición, por un lado, y la posición de ellas en los discursos de la memoria, por el otro.

Con respecto a la recepción del melodrama en España, podemos observar una relación marcada por el exceso performativo y la forma anacrónica de su representación en el renacimiento del cine de la transición española, desde Carlos Saura y Víctor Erice hasta Vicente Aranda y Mario Camus, bajo la influencia de la noción de la imaginación melodramática de la época.⁵⁰ La fuerte devaluación de sus aspectos crítico-sociales y la revalorización y re inserción grotesca de elementos lúdicos a favor de una transgresión erótica implementan en el cine español a partir de los años 1990 una condición del pastiche según la estética postmoderna. Las obras de Pedro Almodóvar, Álex de la Iglesia, Montxo Armendáriz, Julio Medem, Alejandro Amenábar e Isabel Coixet articulan una correspondencia con la narrativa fílmica tradicional y una distancia subversiva al mismo tiempo: la revisión del pasado, las mediaciones falsas, la celebración de la cultura juvenil, el juego erótico y el espíritu cosmopolita, entre otros elementos.⁵¹

En este ámbito postmoderno español, se introduce la película de Fito Páez, reconocido principalmente por su carrera como músico y compositor. Su ópera prima, *Vidas privadas* (2001), pone en escena la repetición compulsiva de la violación de los derechos humanos, en un juego de erotismo con varios elementos del cine postmoderno español, en sintonía con el cine de Pedro Almodóvar y Julio Medem. Carmen vuelve a Argentina por primera vez después de haber sido violada y torturada hace 22 años en un centro de detención de la dictadura militar. Fruto de esa experiencia traumática es tanto su compulsión hacia la repetición de sentirse ‘una pequeña depravada’⁵² como el hecho de haber dado a luz a un hijo desconocido, engendrado con el médico del centro de detención, que nació prematuramente en cautiverio y fue apropiado ilegalmente por una familia

49 En la primera fase del nuevo cine argentino se destacan en este sentido las obras de Caetano, desde *Pizza, birra, faso* (1997) hasta *Un oso rojo* (2002), de Carri, de *No quiero volver a casa* (2000) hasta *Los rubios* (2003), *La ciénaga* (2000) de Martel, y *Rapado* (1992) y *Silvia Prieto* (1998) de Rejtman.

50 Véase Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven/London: Yale U. P., 1976).

51 Véanse *Post-Franco Postmodern: The Films of Pedro Almodóvar*, ed. Kathleen M. Vernon (Westport: Greenwood, 1995); Marsha Kinder, *Refiguring Spain: Cinema, Media, Representation* (Durham, NC/London: Duke U. P., 1997); Paul Julian Smith, *Spanish Visual Culture: Cinema, Television, Internet* (Manchester: Manchester U. P., 2006); Rob Stone, *Julio Medem* (Manchester: Manchester U. P., 2007); y Jennie Rothwell, ‘Modernizing Melodrama: From Douglas Sirk to Isabel Coixet’, *Journal of Catalan Studies* (2011), 272–91.

52 En un encuentro erótico le pide al call-boy que se lo diga para aumentar su excitación (Fito Páez, *Vidas privadas* [DVD] [Argentina: AVH, 2002], 0.32.40h).

militar. En el tiempo presente de la película se desencadena un drama almodovariano cuando la madre de Carmen contrata al médico que abusó sexualmente de ella en el centro de detención, el hijo desaparecido coincide casualmente con Carmen en encuentros eróticos y, finalmente, ese chico descubre su identidad biológica con la ayuda del médico, que intenta además seducir a Carmen. Se nota que se trata de una producción hispana internacional principalmente por su reparto, que incluye la colaboración de la actriz argentina españolizada Cecilia Roth (cónyuge de Páez en ese momento y famosa chica Almodóvar), la nueva estrella mexicana Gael García Bernal y varios conocidos actores del cine de los años 1980, como el argentino Héctor Alterio y el español Eusebio Poncela. Hay más coincidencias no casuales, como la actuación de Chunchuna Villafañe, la icónica víctima de *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo. La colaboración del famoso autor argentino Alan Pauls vincula la película además a la crítica de la desmemoria en Argentina a finales de la época de impunidad durante el mandato de Carlos Menem hasta 1999.

En la película, Páez utiliza primeros planos de las caras de llanto y dolor de los personajes para enfatizar sus sentimientos. Estas imágenes se intercalan con otras parecidas que expresan placer sexual. De esta manera, el pasado se impone tanto sobre el espectador como sobre la protagonista, en un anuncio del retorno de lo real, es decir, del centro de detención, cuando aparecen sonidos fuertes y desagradables que le recuerdan a Carmen los que escuchaba allí. La investigación sobre su pasado, que ha convertido su experiencia vital en un 'páramo helado',⁵³ tal como reconoce en la película, es el tema omnipresente de la película y que provoca además el desenlace dramático y melodramático de la historia. Las imágenes de la película juegan con la distancia, la emoción, la excitación y el exceso, confundiendo con su uso de colores sumamente artificiales al espectador, que se debate entre un espectador distante, un espectador *voyeur* y un espectador partícipe. Al introducir escenarios teatrales, la cámara cruza la línea invisible que separa normalmente el escenario de los espectadores. Además, la película incluye temas típicos del género melodramático, como el primer beso bajo la lluvia, el enfrentamiento violento entre el hijo y el padre, los llantos a lágrima viva de la madre y la hija, la confusión entre abuso y amor, el incesto, la confusión entre venganza y amor, el intento de suicidio y el salvamento. La catarsis final recompone el orden patriarcal como continuidad entre el pasado y el presente en un escenario carcelario que pone a cada uno en su sitio, condenando al chico que nació en cautiverio. Como en los melodramas de Douglas Sirk de los años 1950, se introduce una perspectiva intermedia en relación a las modalidades de distanciamiento del teatro de Brecht: la puesta en escena de las emociones

53 Páez, *Vidas privadas*, 1.04.42h.

demanda la empatía del espectador, a la vez que deja claro que de esta relación empática no saldrá ningún cambio social.⁵⁴

Sin embargo, varios elementos de la película no encajan con esta perspectiva. Páez construye la transgresión erótica a partir de la influencia de otros antecedentes en el cine europeo. El trauma retorna en el traslado de España a Argentina, donde los personajes del pasado y presente coinciden como fantasmas en una constelación tóxica, afectada por actos que nunca debieron darse en el pasado, y adoptan, además, características cambiantes entre la oposición víctima-victimario. Uno de sus referentes más explícitos es el encargo de juegos eróticos por parte de Carmen, lo que recuerda en momentos el voyeurismo del ex falangista en *Si te dicen que caí* (1989) de Vicente Aranda. Estas presencias incompatibles involucran al espectador en un golpe de destino, como si fueran fantasmas que han sido convocados, pero independientes al mismo tiempo. Las maldiciones del pasado tienen su propia energía y los actos de hacer justicia están vinculados con nuevos castigos. Los dos lados opuestos de la melancolía según Lacan, las cualidades de ‘joyau’ (joya) y ‘ordure’ (basura) del objeto del deseo,⁵⁵ aparecen como elementos inseparables en el proceso de la memoria. Su efecto prolongado es la desintegración social. La proyección del futuro no puede terminar con la injusticia y no puede llevar a un consuelo. En comparación con los ensayos de LaCapra, podemos observar en el paso del testimonio (escribir el trauma) a la puesta en escena del relato colectivo (escribir sobre el trauma) que el acto de transformación reproduce las deformaciones sociales. La desintegración de las relaciones no permite un relato sin cambios significativos en la esfera del imaginario. Su valor primordial es el *acting out* como condena perpetua que no lleva a una elaboración del pasado y un futuro democrático—que, por cierto, es un

54 La problemática de la perspectiva intermedia entre el distanciamiento y la empatía ya está presente en el trabajo teatral de Brecht, como ejemplo de la identificación de los espectadores con Helene Weigel y Therese Giehse como Madre Coraje. En la adaptación del discurso al cine de Douglas Sirk, Fred Camper apunta a la toma de conciencia que permite el distanciamiento: ‘our conscious awareness of the distance makes us realise that the pane of glass, or the height, also separates *them* [the characters] from *us*, and consequently reality or happiness is not to be found in the hoped-for ability to assume their positions’ (Fred Camper, ‘The Films of Douglas Sirk’, *Screen*, 12:2 [1971], 44–62 [p. 50]). En contraposición, aclara Paul Willemen: ‘Sirk does not employ techniques to distanciate his audience. On the contrary, he mercilessly implicates the audience in the action’ (Paul Willemen, ‘Distanciation and Douglas Sirk’, *Screen*, 12:2 [1971], 63–67 [p. 65]). Páez revitaliza este nudo emocional: la parodia postmoderna no protege de las emociones negativas, como la histeria, sino que las induce para anticipar el dilema de *double bind*.

55 Véase la discusión de la teoría lacaniana en su aplicación al testimonio y a la vuelta de lo real en la autobiografía de Primo Levi sobre el trauma de los campos de concentración Nazis: Geneviève Morel, ‘Témoignage et Réel’, *Acheronta*, 13 (2001), disponible <<http://www.acheronta.org/acheronta13/terfr1.htm>> (accedido el 26 de junio de 2018).

elemento recurrente de las películas de Almodóvar cuyas mediaciones no concluyen, sino falsifican su historia, como en *Un muro de silencio* de Stantic.

Roma y *Kamchatka* se presentan como películas tradicionales y persiguen una reelaboración romántica del pasado. Aristarain se exilió en Madrid en 1974 y es conocido por ser uno de los cineastas argentinos más activos dentro del cine español, empezando como asistente de Mario Camus y Vicente Aranda. Su modelo es el cine de género de Hollywood de los años 1940 a 1960, de directores como John Ford, Raoul Walsh o John Huston. Aristarain elige a dos actores clave del cine español, Juan Diego Botto y José Sacristán, para escenificar el exilio de un autor solitario envejecido y amargado, que es tan sólo capaz de mirar atrás hacia su niñez y juventud. En la visión de Aristarain, esta mirada hacia el pasado implica un compromiso con la historia, en contraste con las comedias románticas de los años 1990, como *Belle Époque* (1992) de Fernando Trueba. Los escenarios puramente artificiales de Aristarain, con objetos rebuscados, colores y luces intensas, quieren revitalizar el espíritu de la obra magistral. El punto de vista de la actualidad confronta al espectador con el malestar de los recuerdos idealizados frente a un entorno mediocre, simplista y descuidado que alude una y otra vez al enfrentamiento de las generaciones en el cine de la transición española, como *La muchacha de las bragas de oro* (1979) de Vicente Aranda. El doble papel de Botto, como joven secretario del viejo escritor en el presente y escritor adolescente en las múltiples escenas retrospectivas, enfatiza en la introspección y el psicologismo del personaje exiliado-escritor que reelabora su pasado. El miedo que sufre cuando le asalta la Triple A y al pasar una noche en un centro de detención acaba cediendo ante la visión nostálgica de la juventud, con sus padres y su primer amor. La intención se aclara desde el principio, y no se encuentra ningún cambio a lo largo de una película que sobrepasa, con sus 155 minutos, el formato usual del largometraje. Esta extensión injustificada desenmascara más bien la angustia del propio cineasta frente al acto de finalizar su última obra. La imposibilidad de dejar atrás el pasado y la incapacidad de proyectar un futuro convierte la obra en la otra cara de la melancolía, representada por la obra de Páez.

En *Roma* observamos una constelación imposible. Aristarain sustituye el desarrollo del personaje exiliado por la confusión entre el yo y el otro en el doble papel de Botto como escritor adolescente del pasado y como secretario del presente: el joven secretario se inventa vivir el pasado que está transcribiendo en la computadora y el viejo escritor exiliado se refleja en el joven y se inventa a sí mismo en una sobre-escritura del pasado. El *raccord* siempre relaciona la cara del autor exiliado con las escenas retrospectivas y las escenas retrospectivas con el joven. La postura heteropática que propone LaCapra en su modo de separar la historia del testimonio de la historia del oyente encuentra así un fuerte cuestionamiento en la puesta en escena de

Aristarain. La narrativa del cine de ilusión sustituye de esta manera la memoria.

Piñeyro es el segundo representante de la primera generación, la de los que comparten la experiencia directa de la dictadura como adultos y, dentro de esta, representa a los artistas que se quedaron en Argentina. Con Luis Puenzo, funda la productora Cinemania en 1980 y produce *La historia oficial*, ganadora del Oscar a mejor película de habla no inglesa en 1986 y primer filme en poner en escena la apropiación de niños por parte de la dictadura militar, así como la labor de las Madres de Plaza de Mayo. *La historia oficial* trataba de mostrar al mundo cómo se habían urdido las tramas del pasado más próximo, la toma de conciencia de una mujer que ha sido testigo y responsable indirecta de la dictadura y, por último, su reconciliación con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. Las buenas intenciones de la película no articulan en absoluto la situación real de la postdictadura. En *Kamchatka*, Piñeyro sale a la búsqueda de la infancia perdida de los hijos de desaparecidos para escenificar, otra vez con actores famosos en España como Cecilia Roth y Héctor Alterio, las imágenes oníricas de un pasado feliz con sus padres. El mayor impacto de *Kamchatka* en Argentina, frente al fracaso de *Vidas privadas* y *Roma*, tiene mucho que ver con la presencia en el reparto de Ricardo Darín, una de las estrellas emergentes del cine argentino, que interpreta a un padre modelo que se sacrifica para salvar a sus hijos. Tal y como ocurre en la visión del padre mártir de Lucía Cedrón, que dedica la película de ficción *Cordero de Dios* (2007) a la relación con su padre desaparecido, en esta película se estiliza a toda una generación:

No se trata de cualquier sacrificio, el cordero bíblico simboliza al Mesías que murió por nuestros pecados. Esto dispara de inmediato el dedicado tema de la martirización de las víctimas, la sacralización de sus nombres, la numinosa presencia de los desaparecidos. En nombre de ellos se erige la lucha por los derechos humanos.⁵⁶

Esa construcción ideológica se ubica en un espacio ficticio del proyecto de militancia, que Albertina Carri, un año después del estreno de *Kamchatka*, denuncia como irreal en su documental *Los rubios* (2003), una narración autobiográfica sobre su vida como hija de desaparecidos. Mientras que Carri sustituye las escenas de infancia en el campo por medio de escenas animadas con figuras de playmobil para demostrar la imposibilidad del recuerdo frente al trauma de la ausencia, Piñeyro se pierde en las fantasías de sus recuerdos de infancia. El trauma de la ausencia, que no forma parte

56 Pablo Ortemberg, 'Cordero de Dios: el sacrificio, la justicia y el retorno de lo reprimido', *Nuevo Mundo. Mundos Nuevos* (2008), s.p., disponible <<https://journals.openedition.org/nuevomundo/35512>> (accedido el 26 de junio de 2018).

de la imagen, se transforma en nostalgia desde el principio. La visión de contraluz del sol que desciende muestra por un instante la ruta vacía por la que desaparece el auto de sus padres, como si fuera una reminiscencia de un sueño infantil. Kamchatka es el país fantástico del juego de mesa T.E.G., uno de los objetos en el centro de la puesta en escena, y que propone la presencia invisible del padre. Esta presencia sobrescribe en *voice over* la repetición de la escena introductoria al final de la película:

La última vez que lo vi, mi papá me habló de Kamchatka, y esa vez entendí, y cada vez que jugué, papá estaba conmigo, y cuando el partido vino malo, me quedé con él y sobreviví porque Kamchatka es el lugar donde resistir.⁵⁷

El ‘niño melodramático’, es decir, ‘la caracterización y el destino melodramáticos del niño’, es una figura alegórica común en el cine argentino para postular una relación afectiva con la figura del padre como guía de la memoria y representación de la ‘identidad nacional’, la cual suele ser la verdadera protagonista de muchas de estas películas contemporáneas.⁵⁸ La producción de ‘actos rituales de un duelo colectivo’ sirve para restablecer una antigua relación familiar con la nación frente a la experiencia de su disolución.⁵⁹ El discurso de victimización reemplaza la memoria histórica por un relato que polariza entre una imaginación de aprendizaje para combatir los fantasmas del pasado en el presente (*Kamchatka* y *Cordero de Dios*) y la imaginación fantasmagórica compulsiva, cuyo anuncio del retorno del trauma amenaza de nuevo y resiste cualquier fórmula alegórica (*La rabia* [2008] de Albertina Carri y *El premio* [2011] de Paula Markovitch).

Piñeyro confunde el trauma de la ausencia con la intervención de un sueño en un fuera de tiempo y lugar. Por medio de esa incapacidad infantil de distinguir entre realidad y ficción a través de la magia, Piñeyro recuerda al cine de la transición española, con alusiones, en su puesta en escena del niño y de la familia, a *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, que se edita de nuevo en 2003 y que, como obra central del cine español del siglo XX, se reestrena en los cines de España en 2004. En mi opinión, esta coincidencia demuestra, de nuevo, la superposición de memorias, de las modalidades de una memoria histórica en la otra.

El niño-víctima es, por lo general, una figura muy controvertida en la crítica literaria del siglo XX. Ruth Klüger, sobreviviente de Auschwitz y

57 Marcelo Piñeyro, *Kamchatka* [DVD] (Buenos Aires: AVH San Luis, 2006), 1.40.40h.

58 Sophie Dufays, ‘El niño y lo melodramático: tres hipótesis aplicadas al cine argentino de la postdictadura’, *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, 100 (2013), 273–86 (p. 281).

59 Dufays, ‘El niño y lo melodramático’, 281.

académica, dice sobre el *Diario de Ana Frank* que su éxito internacional como libro más conocido sobre el Holocausto tiene que ver precisamente con las ganas sentimentales de llorar la muerte de una niña pequeña y perderse en sus emociones sin cuestionar la estructura de la construcción de dicha memoria, tal y como sería necesario en una construcción crítica de los rituales de la memoria.⁶⁰ La reelaboración melodramática del niño-víctima satisface a un público masivo según los criterios del entretenimiento y no cumple con su cometido de la elaboración del pasado: ‘critical judgement and cognition’, según los términos de LaCapra.⁶¹

Diez años después de *Kamchatka*, Ávila contrapone al niño-víctima de *Infancia clandestina* un niño involucrado y comprometido, si bien utiliza los mismos recursos fílmicos, con un enfoque espectacular y onírico propio del melodrama de crecimiento infantil. La reelaboración de la infancia se basa de nuevo en una ficcionalización sentimental de la biografía traumatizada. Ávila sigue el camino entablado por el productor de su ópera prima de ficción, Luis Puenzo. El marco histórico del movimiento de los Montoneros, responsable de 1.500 asesinatos durante la década de los años 1970 y aniquilado en el exterminio de 30.000 desaparecidos por las fuerzas militares, se reelabora a partir de algunas emociones: ‘emociones previas a lo que vino después’, como dice Ávila. Ávila quería contar ‘esa felicidad que teníamos en esta clandestinidad’:

[...] porque siempre se construyó [la imagen de] la militancia [...] como asociada a la muerte, digamos. [...] Yo no la recuerdo de esta manera y no fue así. Y yo, de algún modo, lo que quería mostrar en realidad era que esa época estaba muy asociada a la vida, y no a la muerte, porque en realidad tenía que ver con las creencias, con la fe. Nadie de los que estaban militando creía en ese momento [en] la muerte.⁶²

Como en *Kamchatka*, una presencia melancólica del objeto perdido provoca la autosubjetivación, mientras que el niño traumatizado se ubica fuera del marco visual de la película. El niño luchador y combatiente que se entrega voluntariamente a la contraofensiva de los Montoneros en 1979

60 Ruth Klüger, ‘Dichten über die Shoah: Zum Problem des literarischen Umgangs mit dem Massenmord’, en *Spuren der Verfolgung: Seelische Auswirkungen des Holocaust auf die Opfer und ihre Kinder*, ed. Gertrud Hardtmann (Gerlingen: Bleicher, 1992), 203–21 (pp. 218–19). Véase también su autobiografía traducida, en la que elabora el problema de la belleza en la literatura sobre el Holocausto: Ruth Klüger, *Seguir viviendo*, trad. Carmen Gauger (Barcelona: Galaxía Gutenberg/Círculo de Lectores, 1997).

61 LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, 216–17.

62 En la entrevista con Federica Pais sobre *Infancia clandestina*, Benjamín Ávila nos da una impresión muy directa y personal de su motivación y actitud: *Con sentido público*, Televisión Pública TVP, 18 septiembre 2012, disponible <www.youtube.com/watch?v=QMqI786z4jc> (accedido el 26 de junio de 2018).

como figura ficticia de Ávila convierte el anhelo hacia la militancia en un ideal visible. Este es, de hecho, el estado del espejo más puro según Jacques Lacan: me veo donde no estoy. La película se presenta como revisión de la historia, en la que se reproduce un acontecimiento experimentado en el pasado y se recupera a través de la memoria colectiva, para resistir el discurso de victimización perpetua. Ávila confunde aquí la nostalgia del ex guerrillero con la posición de un niño para así provocar una resistencia contra las ganas sentimentalistas del público acerca de una identificación falsa con el niño-víctima. Jugar a la militancia y proponer una ilusión de la vida clandestina son posturas irreconciliables con la realidad de la militancia y nos obligan a repensar el intersticio entre ambos extremos. La resistencia a la victimización socava al mismo tiempo el discurso del sacrificio y nos confronta con la violencia de los Montoneros. *Infancia clandestina* es el ejemplo más destacado actualmente de estas ideologías irreconciliablemente divididas.

Este joven guerrillero es como un hermano mayor del niño republicano en *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda que tanto entusiasmo provocó en España, con una recaudación taquillera realmente alta. La voluntad heroica del partisano se convierte a lo largo de los años 1990 en un nuevo motivo del cine español promovido por películas como *Land and Freedom* (1995) de Ken Loach y *Libertarias* (1996) de Vicente Aranda. La voluntad heroica puesta en marcha como ‘voluntad delirante’⁶³ de una rebelión no prometedora y reconsiderada desde el punto de vista estético ha recibido mayor atención desde la aparición de *Inglorious Bastards* (2009) de Quentin Tarantino. Según LaCapra, los elementos lúdicos y carnavalescos representan una dimensión ambigua, cuyos elementos de transgresión forman parte del uso sádico en la tradición de los perpetradores y un discurso paralelo perteneciente a las víctimas.⁶⁴ Su cualidad de opacidad no se descarta en sí, sino que requiere un contexto crítico más explícito.

El soñar con un ideal experimentado y compartido en el pasado relaciona *Kamchatka* e *Infancia clandestina* con *Hermanas*, la ópera prima de Solomonoff.⁶⁵ La cineasta somete la visión del pasado a un orden de comprensión lógica y narrable y delega la instancia de veracidad al pasado de la militancia. La puesta en escena del presente muestra el reencuentro de una ex montonera exiliada en Madrid con su hermana en Texas en 1984.

63 La expresión es de Gonzalo Aguilar en su intervención sobre la película *Infancia clandestina* en el coloquio internacional ‘Nuevo cine argentino: nuevas relaciones entre estética y política’, Universität Siegen, 7 a 9 noviembre de 2013.

64 Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust*, 222–23.

65 Otro nexo particular con la cuestión del niño víctima y su puesta en escena, sobre la que no nos podemos detener aquí, surge a través de la colaboración artística entre Julia Solomonoff, Albertina Carri y Lucía Cedrón junto a Ana Katz y Paula Hernández en la serie televisiva *Mujeres en rojo* (2003).

Unos colores y luces excesivamente artificiales y un diseño interior prestado de los años 1980 dejan resaltar el blanco y negro en la imagen en color y muestra los objetos y personajes desde una mirada de perspectiva frontal como imágenes encerradas y desplazadas en el tiempo. La constelación familiar de Solomonoff, sumisa a hechos silenciados del pasado, se recompone en una elaboración detallada del pasado, visualizado en largas escenas retrospectivas que indican una vez más una recuperación posible del pasado de acuerdo con el cine clásico. La involucración de las dos protagonistas en actos de violencia, que las convierte en oponentes—la hermana ex montonera versus la hermana apolítica que entrega informaciones sobre los montoneros a los militares para salvar a su padre detenido—, se revela como efecto de una fuerza externa que las muestra a ambas como víctimas del sistema de la dictadura. La película se ubica en la tradición del melodrama, en un sistema subversivo de referencias que no cuestiona su reactualización en el presente. El melodrama de Solomonoff se cierra igualmente con la reconciliación entre las hermanas. La directora sobrecarga el reencuentro con un exceso maniqueísmo, propio de la ironía postmoderna, con tal de contrastar lo máximo posible la melancolía del presente con un pasado—el de la Argentina de después del golpe militar—que aparece más vivo, accesible y verosímil. Su juego entre el pasado y el presente produce un interesante trastorno con respecto al diseño convencional de la escena retrospectiva en el cine argentino, que opone al presente de colores vivos el pasado con tonalidades artificiales como el blanco y negro o el sepia.

Solomonoff convierte el pasado en una caja de Pandora que abren las hermanas, simbolizada en una caja con pertenencias personales del padre que no se han atrevido a tocar durante años: el pasado se independiza y se convierte en un presente ineludible que reúne a las hermanas. Al mismo tiempo, el reencuentro abandona la referencia segura desde el principio, porque se ve escenificado como un punto de vista puramente artificial y ficcional. *Hermanas* concluye igual que las demás películas presentadas, es decir, en sospecha. LaCapra aborda precisamente el concepto de sospecha en las últimas páginas de su ensayo sobre el trauma como ‘empathetic unsettlement’ y ‘suspect identification’. Para él, la respuesta afectiva se complica, porque descubre una actitud dubitativa: ‘evident expressions of emotions may be quite moving for some but kitsch for others’.⁶⁶

Las obras de Juan José Campanella regresan al cine clásico y revitalizan a partir de 1999, el año de la apertura del BAFICI, el melodrama de los años 1940. A lo largo de su trayectoria, Campanella se ha convertido en una de las figuras emblemáticas de la nostalgia del cine argentino, que culmina en el éxito de *El secreto de sus ojos*, Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 2010. La gran repercusión internacional de su discurso es

66 LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, 216.

seguramente uno de los elementos más incómodos de este artículo, porque construye una función ejemplar del pasado en paralelo a los avances del cine de la segunda generación, cuyas imágenes de trastornos se citan en *El secreto de sus ojos* para provocar un efecto contradictorio: la contraposición entre historia, justicia y memoria por medio de una alianza indebida con el olvido.

Para Campanella, el recuerdo en el cine representa sobre todo un desafío artesanal de construcción. De esta forma, Campanella coincide con la condición postmoderna del juego, por la que el aspecto de las cosas y la mirada están sujetos a ser corrompidos. El espectador adopta esa perspectiva casi como una obligación, se ve sometido al juego estético entre el espectador *voyeur* y el espectador partícipe que pierde la distancia. Campanella persigue así un efecto similar a la imagen retrospectiva de Solomonoff. En *El secreto de sus ojos*—que desarrolla en paralelo un asesinato sexual muy cruel de un esbirro de la Triple A, la imposibilidad de juzgarlo en 1974 y la reapertura del caso 25 años después—hallamos escenas más vivas, con imágenes subjetivas tomadas con cámara en mano. Tomas en contrapicado de objetos detalle y deformaciones ópticas estorban la visión del espectador *voyeur* que se esconde en el suelo detrás de una silla, en un rincón de la oficina o al lado de una mesa. De forma similar, compartimos los tragos de los empleados judiciales en un bar, mientras nos acercamos lo máximo posible a sus gestos y expresiones para adivinar y compartir sus emociones. Campanella propone esta selección de planos para reconstruir el romance entre el empleado y su jefa, lo cual sugiere un recuerdo estable y disponible.

La retrospectiva incluye imágenes de las atrocidades de la Triple A en 1974, y los efectos posteriores de la impunidad tampoco se niegan. Pero Campanella le da un giro al tema central al desplazar los traumas de las víctimas y acercarnos a la relación romántica. El empleado judicial jubilado anota la palabra ‘temo’ en un papel en una de las primeras escenas en las que inicia su proyecto de elaborar el pasado y tapa este pasado cuando añade al final una ‘a’ en el papel para convertir ‘temo’ en ‘te amo’. Esa reelaboración romántica del pasado acerca la película definitivamente a las propuestas de Aristarain y Piñeyro.

Campanella da un paso más al fingir una autenticidad de la imagen del pasado, como si hubiera rodado escenas allí, en el pasado. Sus luces y colores reciben una modulación sutil para copiar el efecto del tiempo sobre el estado del material del rollo de película, la imagen del pasado sustituye el recuerdo:

Experimentamos con un montón de técnicas de color y un día me di cuenta de que quería los colores de la memoria. Adaptar al contenido, a los recuerdos, convirtiéndose en brochazos de color no reales. De ahí la importancia también que ha tenido el color en la temática de la película de la memoria.⁶⁷

67 Véase la entrevista con Campanella: Estrella Martínez, ‘Juan José Campanella’,

El consentimiento tácito entre la investigación y la venganza privada, el olvido egocéntrico, es el mayor antagonista de la trama que involucra a los amantes en una constelación tóxica del sistema autoritario. Como ya hemos visto, Campanella sustituye las atrocidades de la Triple A y la memoria de las víctimas políticas por una relación sentimental entre un agente judicial y su jefa y traslada el objeto de la reconstrucción del pasado hacia el crimen sexual. El poder es siempre el poder castrante: del mismo modo que el torturador domina por medio de la violación de la mujer y de los golpes, la jueza y ex fiscal Irene ejerce en el último encuentro su poder castrante al reducir su pene a ‘un microbio’. Ese poder castrante corresponde con la privatización de todos los poderes: la represión militar depende de un individuo sádico, la venganza se privatiza en la figura del esposo, el descubrimiento que hacen los oficiales, la jueza y el empleado fiscal jubilado no tiene ningún efecto a nivel institucional y posibilita, por medio del olvido de ellos, un olvido general. Gabriela Copertari denuncia la revisión histórica y relevancia de la impunidad presente que ejemplifica la película:

Como se pregunta Eduardo Rojas a propósito no solo de *El secreto*: ‘¿Por qué el cine insiste en reivindicar la venganza privada a contrapelo del reclamo de víctimas y familiares?’ [...] Pero el punto de la película es dejar todo atrás y al sugerir eso se saltea en realidad los años históricos de la reapertura de los juicios y la búsqueda de la justicia. La relación de Benjamín e Irene tiene como condición de posibilidad el olvido: olvidar el pasado que le dio impunidad a los perpetradores del terror de Estado, y de este modo el terror de Estado mismo, así como la justicia retributiva ejercida por su víctima (metafórica) en ausencia de una justicia pública, legal.⁶⁸

El punto de vista subjetivo a contrapelo del reclamo ético y político identifica la cámara con el espectador y no permite mantener una distancia crítica para analizar las condiciones y el lenguaje de representación del olvido. El dispositivo político se ve reemplazado por el objeto de la melancolía. La abolición de esa condición melancólica al final, la conversión del ‘temo’ en ‘te amo’, revela una desintegración social que restablece la impunidad de los perpetradores bajo las condiciones de la desrealización.

Decine 21, 24 de septiembre de 2009, disponible <<http://decine21.com/reportajes/84023-juan-jose-campanella>> (accedido el 26 de junio de 2018).

68 Gabriela Copertari, ‘Violencia de Estado y venganzas privadas en *El secreto de sus ojos*’, en *El estado de las cosas: cine latinoamericano en el nuevo milenio*, ed. Gabriela Copertari & Carolina Sitnisky (Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2015), 23–45 (p. 39).

Conclusión

Las seis películas de Aristarain, Ávila, Campanella, Páez, Piñeyro y Solomonoff intentan retratar la relación con el pasado de la dictadura militar dentro de un espacio más allá de la victimización para entablar una relación afectiva con el pasado bajo un estado de aislamiento de la depresión y una reelaboración de los hechos que provocan, en otras producciones del nuevo cine argentino, una imposibilidad de abandonar los objetos de la melancolía, la ausencia de los forzosamente desaparecidos, el sufrimiento de los sobrevivientes y la transmisión de los hechos inenarrables en las familias de las víctimas. Los personajes de las seis películas analizadas no están caracterizados por una predisposición morbosa o una pérdida desconocida, como surge la diferenciación entre melancolía y duelo de Freud, sino que no pueden dejar atrás los fantasmas del pasado, como la caja de pertenencias del padre en la película *Hermanas*, que se convierte en la caja de Pandora.

Cada actitud de elaborar el pasado requiere, como aclara Dominick LaCapra, una disposición de heteropatía como requisito primordial para una relación intersubjetiva adecuada. El acto de escribir sobre el trauma, el relato colectivo de la memoria, no debe neutralizar las individualizaciones ambiguas de la desesperación. La imposibilidad de trascender la historia de la víctima reside en la cualidad melancólica de su relato como antídoto de la angustia y aceptación de los efectos insoportables que sigue produciendo en el presente. Su contraejemplo es la identificación que nivela las problemáticas del efecto de aislamiento de la melancolía:

Unproblematic identification—more generally, a binary logic of identity and difference—further victimization, including at times the constitution of the self as surrogate victim. By contrast, empathy is a counterforce to victimization, and—without giving empathy an exclusive or primordial position—one may argue that its role is important both in historical understanding and in the ethics of everyday life.⁶⁹

Con la noción de melancolía en el melodrama hispano-argentino hay que diferenciar la puesta en práctica, ‘enactment’ y ‘acting out’ en la terminología de LaCapra, de una asociación del melodrama con la nostalgia. El exceso de emociones bajo el efecto de distanciamiento es una cualidad esencial del melodrama moderno y postmoderno. Su puesta en escena involucra al espectador como *voyeur* y partícipe y ayuda en cada momento a que sea consciente de su ficcionalidad por medio de la artificialidad de la puesta en escena, las luces y colores y los gestos exagerados de los personajes, mientras que el comportamiento compulsivo de los personajes produce un afecto de los fantasmas perseguidores: ‘Trauma brings about a

69 LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, 219.

dissociation of affect and representation: one disorientingly feels what one cannot represent; one numbingly represents what one cannot feel'.⁷⁰ Bajo estas condiciones expuestas por LaCapra, entiendo la relevancia de la reelaboración melodramática del pasado como un acto necesario para evitar una identificación no problemática y posibilitar a la vez una transmisión intersubjetiva.

En el melodrama, la proyección del espacio de la memoria está motivada por la posibilidad de comunicarse. Las obras analizadas escenifican una relación vital con el pasado, aunque sea una visión distorsionada en muchos aspectos. La relación compulsiva entre una imagen imponente del pasado y el personaje que depende de ella introduce una serie de defectos invariables en el uso del recuerdo. La puesta en abismo propone aquí un reconocimiento de los desvíos que el espectador anticipa en la asociación directa de imágenes discontinuas. Cada una de las seis películas comparadas parte de una relación exasperante entre la memoria como efecto inevitable, es decir, una memoria que se impone, y un afecto intersubjetivo entre los personajes que no corresponde con la situación. Se abre, pues, un intersticio como proyección ficticia del pasado en una constelación de relaciones tóxicas de actos que nunca debieron pasar en el pasado. La melancolía designa un desnivel temporal y local en la recepción del espectador, y sus dudas no quedan resueltas.

Las seis películas se permiten dibujar rostros y retratos familiares dentro de un espacio marcado por la proximidad y los rituales populares: al actualizar y adaptar el modelo melodramático para exceder la angustia y provocar la participación sentimental del espectador, estas películas siguen produciendo un espacio accesible por la emoción. La cuestión central en la construcción de la memoria no es el asumir responsabilidades, las dos instancias de informar y militar por la justicia que se mencionan en la relación entre las memorias colectivas en Argentina y España, o el poner en escena las crisis del trauma. El melodrama como fundamentación de emociones protegidas—y no totalmente excesivas o transgresoras—todavía parece ser un género abierto y flexible para un encuentro entre las culturas y la construcción de un espacio común de la memoria, aunque sea por el precio de una reelaboración del pasado en el relato colectivo.

Las construcciones narrativas y estéticas que proponen estos melodramas persiguen varios objetivos a nivel internacional. Las coproducciones hispano-argentinas hacen uso de un elenco de actores argentinos de fama internacional y permiten la participación de actores españoles, además de otros intérpretes hispanohablantes. Sus películas van más allá del conflicto generacional en el cine argentino contemporáneo, enfatizan su reinserción en la tradición cinematográfica y evocan relaciones tanto con el cine español como con la tradición del melodrama político. Asimismo, la imaginación

70 LaCapra, *Writing History, Writing Trauma*, 40–42.

melodramática de la memoria de la dictadura en el cine contemporáneo plantea un distanciamiento de la tradición del cine europeo de la postguerra. Se escenifica un presente en comunicación con el pasado que se integra en la vida social y que reemplaza una memoria colectiva abstracta por la actuación exagerada de individuos que poseen intensos anhelos. La compenetración con la pantalla por parte de los espectadores plantea el encuentro entre culturas diferentes entre las que se desplazan las imágenes. Ese espacio transnacional de la memoria es un indicio del cine postnacional en la coproducción internacional, que estimula la participación de los espectadores y el intercambio de ideas fuera de un marco cultural definido. Especialmente, la relación con el cine español sugiere repensar cómo las diferentes memorias históricas de las dictaduras del siglo XX se pueden intercalar. Este artículo sugiere que existe una coarticulación de discursos que corren en paralelo, en lugar de sospechar que hay una supuesta argentinización de la memoria histórica en España. La crítica de la desmemoria en España desde 2000 indica también una nueva relevancia de la melancolía en las estéticas postmodernas de la ficción. De esta forma se explica el fuerte interés por personajes afectados por el pasado, tal y como señala Joan Ramon Resina: ‘affect has survived the structures of bourgeois abstraction and has returned to haunt the ruined spaces of our technologized postmodern fantasy’.⁷¹

La responsabilidad de esas películas es considerable, ya que sus ficciones componen una parte importante de la imagen del cine argentino en el exterior, especialmente en España, donde residen las coproductoras. La relevancia y su alcance señalan a la vez sus riesgos en cuanto a la dominancia de la privatización de la historia en la ficción cinematográfica frente al reclamo público de verdad y justicia por parte de las víctimas reales. El ejemplo más conflictivo es *El secreto de sus ojos* de Campanella, que nos lleva del estado de melancolía a un proceso de olvido: ‘olvidar el pasado que le dio impunidad a los perpetradores del terror de Estado, y de este modo el terror de Estado mismo, así como la justicia retributiva’.⁷² Dicho contrapunto, que lleva a la restauración de un sistema patriarcal autoritario, viene a advertir que el cierre de la historia judicial lleva a la digresión y la evasión, lo que amenaza seriamente la democracia.*

Agradecimientos

Reconocemos el apoyo del Open Access Publication Fund de Humboldt-Universität zu Berlin.

71 Joan Ramon Resina, ‘Introduction’, en *Disremembering the Dictatorship*, ed. Resina, 1–15 (p. 3).

72 Copertari, ‘Violencia de Estado y venganzas privadas en *El secreto de sus ojos*’, 39.

* Cláusula de divulgación: el autor ha declarado que no existe ningún posible conflicto de intereses.