

Sobre Verónica Garibotto. *Semiótica y afecto. El cine testimonial en la posdictadura*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi, 302 pp., ISBN 978-950-793-340-0.

Por Viviana Montes*



En sintonía con el análisis a contrapelo que Verónica Garibotto realiza del cine argentino de posdictadura, más específicamente del cine testimonial de la posdictadura, me tomaré el atrevimiento de comenzar esta reseña por las últimas dos oraciones de su libro. Allí, la autora sostiene que “si consideramos las implicaciones ideológicas de las interpretaciones sintomáticas e icónicas, la adopción de un enfoque afectivo-semiótico se convierte en un deber ético. Este enfoque permite, como

espero haber mostrado en este libro, esquivar una lectura repetitiva de las películas testimoniales e ir más allá de la tan mentada fatiga de la memoria” (183, 184). Estas líneas condensan la perspectiva con que Garibotto aborda el trabajo sobre su objeto de estudio, pero fundamentalmente, la profunda motivación de su posicionamiento.

Ella misma reconoce la dificultad inicial para emprender una investigación sobre las representaciones culturales del pasado reciente que llegó a tomar, incluso, la forma de la imposibilidad. ¿Cómo producir pensamiento sobre un corpus tan estudiado evitando repeticiones y encontrando la potencia de la voz propia? De la imposibilidad que en un comienzo parecía suponer la sobreabundancia discursiva, de la necesidad de rastrear el silencio alrededor de esas

producciones, surge *Semiótica y afecto. El cine testimonial en la posdictadura*. Por otra parte, el libro toma como punto de partida el reconocimiento de cierto agotamiento de la memoria en el preciso momento en que la memoria alcanza su punto culminante en el discurso social. Estas señales de agotamiento son percibidas por la autora como síntomas de un presente que era preciso indagar.

En segunda instancia, del intento de eludir la frecuente apelación a la teoría del trauma o a los estudios subalternos como matrices paradigmáticas para la lectura del cine posdictatorial deriva la necesidad de encontrar un nuevo marco teórico. Este nuevo marco debería habilitar la exploración de zonas tan interesantes como poco visitadas de ese cine y, al mismo tiempo, superar las limitaciones que las teorías referidas presentaban para ser aplicadas al cine producido con posterioridad a la década del dos mil. A lo largo del libro se desarrollan ampliamente los argumentos por los que Garibotto decide emplear cierta perspectiva analítica y no otras; al mismo tiempo la fundamentación de su enfoque es tan elocuente como clara y la articulación entre producciones audiovisuales y contexto sociopolítico destacable.

Uno de los argumentos principales del libro se basa en la historicidad de los sentimientos. Por ello, la noción de afecto se torna particularmente relevante para el abordaje de un corpus amplio que recorre tiempos tan dispares como la inmediata posdictadura, el menemismo o la reincorporación de la construcción de memoria y el impulso de los juicios contra los crímenes dictatoriales como políticas de Estado a partir del kirchnerismo; incluso en el epílogo se incorpora un análisis muy interesante de los dichos del ex-presidente Mauricio Macri entrevistado por Karla Zabudovsky en 2016. En esa oportunidad, el mandatario expresó que el Poder Ejecutivo no debía participar en los juicios a genocidas o que la cifra de personas desaparecidas durante la última dictadura resultaba irrelevante, sin embargo, no pudo omitir el reconocimiento del terrorismo de Estado como una horrible tragedia. Garibotto utiliza estas declaraciones para

sustentar una de las tesis centrales planteadas en su libro, revelando el rol central del cine testimonial en la construcción de ciertos saberes, afectos y discursos que impugnan la relativización de ciertas cuestiones nodales para referirnos a los procesos dictatoriales, aun cuando el portador de ese discurso sea un portavoz del negacionismo.

En definitiva, el lugar que la investigación de Garibotto atribuye al cine testimonial como registro, como agente histórico, como creador de nuevas configuraciones afectivas, le restituye un valor sesgado, su historicidad y con ella, su potencia política. Más aun, la adopción de un enfoque semiótico-afectivo devela una conexión sustancial para el trabajo con el cine testimonial entre género, ideología e historia. Para construir este tipo de vínculos se considera que la dicotomía entre documental y ficción no define de manera categórica al cine testimonial, aunque se reconocen las implicancias ideológicas del uso de cada género en particular. Por lo tanto, se utiliza la noción de *películas testimoniales posdictatoriales*, independientemente de sus cualidades documentales, ficcionales o híbridas para referir a aquellas producciones en las que la enunciación está a cargo de personas que protagonizaron o fueron testigos de diferentes hechos acontecidos durante la última dictadura que sufriera Argentina entre los años 1976 y 1983.

Estructuralmente, los capítulos del libro siguen una progresión temporal. El capítulo 1 focaliza en los films de los años ochenta polarizando el análisis entre conocimiento y sentimiento, a partir del trabajo con las películas *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). El objetivo de este primer capítulo es relativizar las lecturas canónicas sobre esos films e indagar el funcionamiento contextual de esas producciones. En el capítulo 2 se avanza sobre los años noventa, retomando películas que recuperan los años setenta, pero atravesadas por el tiempo histórico de su propio contexto de producción; entre ellas destacan

Montoneros, una historia (Andrés Di Tella, 1994), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) y *Botín de guerra* (David Blaustein, 1999). El capítulo 3 se dedica al estudio del documental performativo de segunda generación, reconsiderando los documentales *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) en línea con otros como *Che vo cachai* (Laura Bondarevsky, 2003), *Encontrando a Víctor* (Natalia Bruschtein, 2005), *Tiempo suspendido* (Natalia Bruschtein, 2016), *En memoria de los pájaros* (Gabriela Golder, 2000), *M* (Nicolás Prividera, 2007), *Cuatreros* (Albertina Carri, 2016) y el híbrido documental-ficción televisivo *Televisión por la identidad*, dirigido por Miguel Colom y emitido en 2007. Una vez más la autora pone la lupa, sobre todo en aquellos films recurrentemente discutidos para iluminar aquellas zonas menos visibilizadas en los análisis previos. Finalmente, en el capítulo 4 se estudia la ficción icónica de segunda generación a través del eje emoción e historia, puntualizando en aquellas películas nucleadas en la perspectiva de niños y adolescentes que retornan al formato de la década del ochenta. Se incluyen aquí *Cautiva* (Gastón Biraben, 2004), *Salamandra: niños de la Patagonia* (Pablo Agüero, 2008), *Andrés no quiere dormir la siesta* (Daniel Bustamante, 2009), *El premio* (Paula Markovitch, 2011) e *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012).

El recorrido planteado permite la demostración de la hipótesis que postula el lugar hegemónico que el cine testimonial desempeñó durante el kirchnerismo, habiendo partido de una posición contrahegemónica en las primeras décadas de la posdictadura. El avance de la investigación pone en evidencia las continuidades, las similitudes, las variaciones y las rupturas que el cine testimonial fue desarrollando en el arco temporal que el trabajo despliega. En este sentido, se analizan las representaciones de las y los desaparecidos y otros agentes implicados; el privilegio de determinados géneros cinematográficos; la ponderación de ciertos afectos cercanos a las características de los cambiantes contextos de producción; el agotamiento de ciertas categorías pertenecientes a

la teoría del trauma o a los estudios subalternos, muy productivas para su aplicación en la década del noventa, pero insuficientes para pensar las películas posteriores, como por ejemplo, las nociones de *trauma*, *duelo*, *memoria* y *subalternidad*; los cruces entre las dimensiones simbólicas, icónicas y la indicialidad para el estudio del cine testimonial; las posibilidades que habilitaron los cambios tecnológicos que se fueron dando con el avance de las décadas; el surgimiento y consolidación de los y las cineastas de la llamada segunda generación.

En conclusión, implicar nuevas perspectivas analíticas es una práctica saludable que viene nutriendo desde hace algunos años el campo de los estudios de cine argentino de posdictadura, sobre todo aquel cine que se relaciona más directamente con la representación o indagación del pasado reciente. *Semiótica* y *afecto*... realiza un aporte sustancial a este grupo de estudios que revigorizan la práctica y permiten visitar films considerablemente discutidos habilitando nuevas miradas, nuevos debates y nuevas líneas de análisis. Este tipo de trabajos auguran un presente fructífero y un futuro prometedor para continuar la siempre necesaria tarea de construir conocimiento en torno a un vínculo fundamental de nuestro cine, el vínculo entre imagen, historia, memoria(s) y afectos.

* Viviana Montes es Licenciada y Profesora en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL, UBA). Actualmente cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la misma casa de estudios. Título de la tesis: "La reconstrucción del cine nacional: emergencia de óperas primas en la reapertura democrática argentina (1984-1994)", directora: Dra. Clara Kriger. Fue Becaria doctoral UBACyT entre 2017 y 2021 y obtuvo en 2021 la beca de Finalización de Doctorado del CONICET. Las dos becas fueron radicadas en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA). Realizó una estadía de investigación en la Cineteca Nacional de Chile (2019) con financiamiento de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Docente en la Cátedra de Historia del Cine II de la Licenciatura en Artes (FFyL, UBA). E-mail: vivimontesgotlib@gmail.com