

**La disciplina de lo visual y lo sonoro:
tomas aéreas en el cine argentino**

Edward Chauca

College of Charleston

El cine argentino ha explorado las posibilidades de la cultura para dar sentido y ofrecer nuevas perspectivas sobre los años de dictadura (1976-1983), las desapariciones forzadas, y los periodos de transición y post-dictadura. Más allá de lo que es representado en la pantalla, los cineastas han elaborado sobre cómo enmarcar visualmente estos eventos, exponiendo formas de ver que transgreden o reproducen imaginarios políticos. El presente trabajo traza el uso de tomas aéreas en el cine argentino sobre desaparecidos y su conexión con una cultura de vigilancia que fue promovida por la dictadura y por el régimen neoliberal menemista. Me concentro en las películas *Garage Olimpo* (1999, dir. Marco Bechis), *Botín de guerra* (2000, dir. David Blaustein) y *El secreto de sus ojos* (2009, dir. Juan José Campanella), por un lado, por su uso de tomas aéreas y, por otro, por sus diferentes acercamientos a la representación de desapariciones forzadas. A ellas sumo un análisis la película *Tire dié* (1960, dir. Fernando Birri) por sentar la base histórica de la toma aérea en el cine argentino.

No me acerco a las películas como artefactos que “hacen visible” una verdad oculta, como si la verdad del evento se encontrara dentro de lo visualizado. Pero tampoco planteo que exista una verdad fuera de la imagen proyectada. El evento es la

producción misma de imágenes que sostiene y/o critica cierto imaginario social. Mi interés es examinar la disciplina de lo visual: cómo se enmarca la mirada y se produce una forma de mirar. Acompaño con este inquirir, el rol del sonido frente al marco visual, sus complicidades y transgresiones. Siguiendo a Gil Z. Hochberg en su estudio sobre configuraciones de lo visual en el conflicto israelí-palestino, no tomo la dictadura como el punto de partida (preguntando cómo es representado en la *mass media*), sino que exploro la misma producción del conflicto y post-conflicto enfocándome en la distribución de lo visual y lo sonoro, preguntando quién puede ver y/o oír, qué o quién puede ser visto u oído, qué o quién permanece invisible o en silencio, y la visión o audio de quién está comprometido.

Me concentro en tomas aéreas porque estas reproducen un fenómeno clave de la cultura de la vigilancia en relación con el tema de desaparecidos: la producción de invisibilidad. La desaparición de las víctimas del espacio público se sostiene sobre su extrema visibilidad en la mirada panóptica de la dictadura. Este tipo de mirada persigue, visibiliza y registra a los elementos “subversivos” o “potencialmente subversivos”, para así desaparecerlos de la mirada pública.¹ La mirada panóptica demanda que el público desarrolle este mismo tipo de mirada: visibilizar al otro para luego hacerlo desaparecer. Mientras que para Foucault el sujeto moderno internaliza la mirada normativizadora y vigilante del estado; para Hochberg, el control funciona simple y más explícitamente mediante la amenaza continua de un castigo muy real impuesto desde afuera (27). La internalización de la mirada sólo se hace posible mediante el continuo “espectáculo del poder”. El sistema vigilante debe hacer visible su poder a todo momento, no sólo mediante el uso de tecnología avanzada, sino además mediante formas menos sofisticadas de control y vigilancia (26). Para el caso argentino, en concordancia con estas ideas, Valeria Manzano ha señalado que

los centros clandestinos no solo eran el lugar per se donde se cristaliza el terror estatal, sino que ese terror era parcial y estratégicamente “mostrado”. El hacer medianamente visible o audible las que eran supuestamente un conjunto de prácticas destinadas al “secreto” constituyó un mecanismo fundamental en la diseminación del terror hacia el conjunto social. (170)

Las tomas aéreas en *Garage Olimpo*, *Botín de guerra* y *El secreto de sus ojos* responden precisamente a este espectáculo del poder, a una cultura de la vigilancia que desapareció física y visualmente a una generación de argentinos, pero su objetivo no es simplemente

¹ Mi lectura de la mirada panóptica se aleja del panóptico foucaultiano, donde los sujetos son registrados y disciplinados, para acercarse más a la conceptualización del campo de concentración hecho por Agamben, donde los sujetos son desaparecidos.

reproducirla, mas generar nuevos modos de ver y nuevas distribuciones de lo que se puede ver. Allí descansa su potencial político.

Al trazar una forma semejante de enmarcar la mirada, las películas aquí estudiadas transmiten un tipo de conocimiento que trasciende la temporalidad y materialidad fílmica. Su atributo es transmitir un conocimiento que enlaza imagen e historia. Según Susana Draper, “Films, as sites of image-production that can create other way of seeing, function to unsettle the gaze, bringing to light what we see without seeing, the conditions of possibility and impossibility that frame the relationship between image and historicity” [las películas, como lugares de producción de imágenes que pueden crear otras formas de ver, funcionan para perturbar la mirada, trayendo a la luz lo que vemos sin ver, las condiciones de posibilidad e imposibilidad que enmarcan la relación entre imagen e historicidad] (181-82). No se trata de la reproducción de un evento original (o de una mirada original), no es un acto mimético, mas un acto de reactivación, similar al conceptualizado por Diana Taylor con respecto al rol de la performance en la transmisión de la memoria traumática. Para Taylor, la performance es un sistema de aprendizaje, almacenamiento, y transmisión de conocimiento, que media entre un archivo y un repertorio (*The Archive* 16). Agrega:

Performance...works in the transmission of traumatic memory, drawing from and transforming a shared archive and repertoire of cultural images... Its efficacy depends on its ability to provoke recognition and reaction in the here and now rather than rely on past recollection. (*The Archive* 188-89)

[La performance...funciona en la transmisión de memoria traumática, surgiendo desde y transformando un archivo y repertorio de imágenes culturales compartidas... Su eficacia depende de su habilidad para provocar reconocimiento y reacción en el aquí y ahora en lugar de depender en la recolección del pasado.]

Mientras que Taylor se enfoca en la importancia del cuerpo para la transmisión de la memoria traumática, mi estudio se centra en el conocimiento transmitido por la mirada, por las tomas aéreas que desaparecen los cuerpos del campo visual. Participan de una forma de reinscribir la memoria que proyecta la verticalidad de la mirada panóptica. La transmisión del conocimiento traumático y cultural que se reconstruye en la toma aérea pasa por la desaparición del cuerpo que *debería estar ahí*. Para reinscribir el cuerpo ausente, el espectador tendrá que poner en movimiento una memoria política que escapa e interpela a lo visual.

Aunque estética y temáticamente estas películas no participarían del llamado nuevo cine argentino, sí fueron producidas y proyectadas durante esos años, y comparten con ellas su reflexión sobre la mirada cinematográfica. Sobre el nuevo cine

argentino, Joanna Page ha señalado que “the self-consciousness with which apparently ‘transparent’ modes of representation are used often suggests that the real subject of these films’ analysis is not society so much as the gaze itself” (36). [La autoconsciencia con la cual modos aparentemente transparentes de representación son usados sugiere a menudo que el verdadero tema del análisis de estas películas no es tanto la sociedad sino la mirada misma]. Su interpretación de la película *La fe del volcán* se puede extender a gran parte del cine argentino del periodo: “visibility does not necessarily bring knowledge or understanding...[the] characters deliberately remain ‘other’ to us, and meaning resides in the out-of-field, the offscreen” (48) [la visibilidad no necesariamente conlleva conocimiento o comprensión... los personajes deliberadamente permanecen ajenos a nosotros, y el significado reside fuera de la pantalla]. En el caso de las tomas aéreas pasa lo mismo: el significado reside en la mirada, no en lo visible. Sin embargo, mientras la mirada en el nuevo cine argentino se resiste a producir conocimiento social (Page 56), la mirada en estas películas—como analizaré más adelante—re-instaura formas de producir conocimiento que se pueden trazar más allá de la dictadura militar y del cine sobre los desaparecidos.

Para Susana Draper, los regímenes neoliberales que siguieron a las dictaduras en el Cono Sur, no rompieron con las técnicas para controlar y disciplinar lo social impuestas por las dictaduras; por el contrario, las continuaron, como bien explora ella en el caso de los centros de detención convertidos en centros comerciales (21-55). La cultura de la vigilancia, aunque con otros términos y tecnologías, se queda impregnada en los espacios públicos y privados. Según Fernando Rosenberg,

After the triumph of global capital with human rights as its official moral consciousness...violence circulates and it is processed in ways that might be called postpolitical. That is, whereas discussions around the legacy of civil wars, the revolutionary left, and state terrorism are framed in terms of traditional state politics, contemporary violence is seemingly devoid of political implications and articulated publicly in managerial terms: prevention surveillance, traceable levels of threat or disturbance. (9)

[después del triunfo del capital global con los derechos humanos como su consciencia moral oficial..., la violencia circula y es procesada en formas que se podrían llamar post-políticas. Es decir, donde las discusiones sobre el legado de las guerras civiles, la izquierda revolucionaria y el terrorismo de estado eran enmarcados en términos de políticas de estado tradicionales, la violencia contemporánea es vaciada de implicaciones políticas y articulada públicamente en términos gerenciales: prevención, vigilancia, niveles identificables de amenaza o disturbio.]

Las tecnologías de control y disciplina no desaparecen en la post-política, simplemente se rearticulan bajo nuevos paradigmas. Incluso se podría señalar que son

decantadas: se las remueve de las políticas de estado, para ser expuestas “más prístinas” como parte esencial de la lógica de mercado imperante. Las películas analizadas en este artículo exploran, al igual que las ideas de Draper y Rosenberg, la prolongación de dichas tecnologías en tiempos post-dictatoriales, en particular la tecnología de la mirada panóptica. Pero, es importante añadir, esa mirada vigilante no la inventa la dictadura, le es anterior. Mi análisis comenzará, por ello, rastreando los antecedentes de la mirada panóptica en las tomas aéreas, para poder así entender—a la Taylor—qué tipo de conocimiento es transmitido en sus posteriores proyecciones.

Tire dié: la mirada estadista

Las tomas aéreas han acompañado al cine desde temprano en el siglo veinte en películas como *Wings* (1927) de William Wellman y *L'Age de Or* (1930) de Luis Buñuel. En el caso del cine argentino, *Tire dié*, documental de Fernando Birri, es una de las primeras películas emblemáticas en hacer uso de tomas aéreas. La primera parte del documental consiste en quince tomas aéreas que recorren de derecha a izquierda el litoral de la ciudad de Santa Fé mientras la voz en off se dedica, primero, a dar información geográfica e histórica sobre el lugar y, luego, a dar estadísticas sobre la administración y consumo en la ciudad. Aunque los datos ofrecidos por la voz en off parecen en un inicio propios de una enciclopedia o almanaque mundial, rápidamente el espectador reconoce el absurdo y la exageración en la información que escucha: la cantidad en moneda de tinta y papeles que se usan en la casa de gobierno, las tizas gastadas en las escuelas, la cantidad de panes y cervezas que se consumen, el número de peinadores, joyerías, gasa usada en hospitales, actrices de títeres, focos de alumbrado, entre otros.



Figura 1: *Tire dié*

Al entrar, la toma a “las orillas” de la ciudad, “la estadística se hace incierta”, señala la voz en off, cambiando su tono de mecánico e informacional a uno más reflexivo y trágico, para preparar al espectador para lo que será el cuerpo del documental: las entrevistas a niños y adultos que viven en las zonas más marginales de Santa Fé siguiendo la ruta del tren. Sin embargo, como bien han hecho notar Moira Fradinger y Greg Cohen, la estadística es incierta en la presentación misma de la ciudad. Las estadísticas que acompañan el mapeo aéreo de la ciudad desinforman a la audiencia. La voz en off ofrece información *ad absurdum* que expone la irrelevancia de la estadística para entender la experiencia de la población citadina.

Si por un lado las tomas aéreas en el documental tratan de mapear la complejidad de la ciudad, el sonido nos recuerda el carácter ficcional y hasta inútil de esta empresa. La toma aérea expone posiblemente como ningún otro tipo de toma cinematográfica la artificialidad de lo visual, de lo objetivo y de la autoridad. Según Nicholas Mirzoeff, la visualidad es un suplemento de la autoridad, que hace que esta última parezca natural y autoevidente, mediante la legitimación de una división de lo sensible impuesta a la fuerza—ni legal ni racionalmente—por el sistema dominante (3-7). Para Mirzoeff, las plantaciones de esclavos son el punto inicial de la visualidad moderna, donde se mapea el espacio y el trabajo, y se clasifica y segrega para prevenir la politicización de los sujetos. El mapeo de la cámara aérea en *Tire Dié* trata de reproducir precisamente la artificialidad de lo objetivo, la imposibilidad de abarcar visualmente la complejidad de la vida moderna de la ciudad. Pero su inmediato antecesor no es el mapa de la plantación de esclavos, mas el mapa de las exportaciones nacionales:



Figura 2: Latinoamérica como una colección de mercancías, circa 1930. En *Capital Fictions* de Ericka Beckman (2013).

Sobre este mapa, Ericka Beckman ha señalado que “the map takes the metaphor of the collection literally, to show its expression on a spatialized, geopolitical plane: Latin America comes into being for capital as a combination of commensurable and exchangeable commodities” (xii-xiii) [el mapa toma la metáfora de la colección literalmente, para mostrar su expresión en un plano geopolítico especializado: Latinoamérica surge para el capital como una combinación de mercancías conmensurables e intercambiables].² En el mapa, Latinoamérica es reducido y comprendido desde sus materias primas de exportación. No se ofrece ninguna información que explique los procesos de producción o consumo de estas materias primas. Se trata de un mapa cualitativo propio de la era de la exportación que borra poblaciones y condiciones de producción para resaltar mercancías que adquieren el valor de fetiche o ficción.

Tire dié pertenece y responde no a la era de exportación, más a su subsiguiente, la del desarrollismo. Es por ello el interés de la toma aérea de resaltar el carácter productivo y consumista dentro de los límites geográficos de la ciudad. El mapa de las materias primas de exportación se vuelve inútil para el discurso desarrollista porque no tiene forma de representar la capacidad productiva de la región, el aumento del mercado interno o el progreso industrial. Las tablas estadísticas tomarán el lugar privilegiado para entender el “desarrollo.” *Tire dié*, sin embargo, las llevará a su extremo de imposibilidad. La mirada estadista que recorre Santa Fé se nos presenta como insuficiente para abarcar las complejidades de la vida dentro y fuera de la ciudad. Va a ser necesario romper con dicha mirada y sus ficciones de legitimidad y autoridad, para adentrarse en la vida cotidiana de aquellas personas que conforman y sostienen la ciudad desde sus márgenes. El documental de Birri proyecta la capacidad del cine—y el arte en general—para explorar condiciones sociales que las tablas estadísticas del desarrollismo han dejado de lado, ocultado o desaparecido.

Las tomas aéreas de *Tire dié* van de derecha a izquierda en la pantalla (con sólo una excepción), en dirección opuesta a cómo se representa normalmente el avance en el cine norteamericano y europeo. Según Noël Burch, en el cine narrativo clásico la ilusión de la realidad se da con planos que se trasladan de izquierda a derecha (citado en Manzano 165). El movimiento opuesto en *Tire dié* se puede explicar de forma diegética y extradiegética. Primero, la propuesta del director es explorar aquellos espacios y personas que han sido marginalizados del avance de la modernidad. Esto

² Agradezco a Ericka Beckman por amablemente hacerme llegar una copia del mapa.

podría explicar por qué el movimiento de la cámara retrocede en lugar de avanzar en términos cinematográficos. Segundo, la exploración del interior santafecino—y argentino por extensión—se hace en la historia y el imaginario argentino también con un movimiento de este a oeste, desde Buenos Aires hacia el interior: desde el puerto se va explorando y conquistando el Río de la Plata. *Civilización y Barbarie*, de Domingo F. Sarmiento, sigue ese mismo camino: los ojos letrados de la ciudad se internan a estudiar la inmensidad de las pampas. Así, la toma aérea de *Tire dié* enlaza la disciplina visual de la mirada estadista-desarrollista con la mirada histórica sobre el campo producida por las élites argentinas liberales desde el siglo diecinueve.

Garage Olimpo: *la mirada panóptica en tiempo de dictadura y finanzas*

Garage Olimpo de Marco Becchis, cuyo título alude al centro de detención Olimpo, retrata el proceso de detención clandestina y desaparición forzada de personas durante los años de dictadura. La película inicia con una toma aérea que, partiendo con una imagen del Río de la Plata, recorre el litoral de la ciudad de Buenos Aires de este a oeste, de izquierda a derecha, al igual que lo hiciera la cámara en *Tire dié* sobre Santa Fe. Sin embargo, el audio que acompaña la toma, proveniente de una radio, en lugar de exponer información o datos estadísticos sobre la ciudad, indica los números ganadores de la lotería y luego los movimientos de la bolsa de comercio de Buenos Aires. Mientras en el mapeo desarrollista de *Tire dié* la voz en off intenta explicar—de forma exagerada—lo que la cámara enmarca, en *Garage Olimpo* el relato financiero no concede ninguna explicación a lo visualizado por la cámara. Mediante el audio Becchis replantea las tomas aéreas del documental de Birri, para representar el fin del modelo desarrollista y la introducción de Argentina al modelo de mercado neoliberal, asociado tanto con el tiempo representado (la dictadura de los setentas) como con el momento de proyección del filme (el gobierno menemista).

La película es ambigua con respecto al tiempo representado, lo cual se ahonda con la vestimenta de los personajes, que podría pertenecer tanto a los setentas como a los noventas—cuando el estilo retro de los setentas se puso nuevamente de moda. Manzano ha señalado que “*Garage Olimpo* moldea y traduce problemáticas sociales, políticas y culturales de los últimos años noventa en sus representaciones sobre el pasado dictatorial” (159). La académica establece una continuidad entre la dictadura y la democracia alrededor de lo que denomina la “posición de venda” (162). Mediante el análisis de uno de los posters de la película que circularon por las calles de Buenos Aires antes de su estreno, donde se ve a la protagonista con los ojos vendados [figura 3],

Manzano conecta la venda puesta a las víctimas de la dictadura en los centros de detención con la venda figurada que aún llevan varias personas que se rehúsan a reconocer el “terrorismo de Estado y sus efectos políticos y sociales” (163). Elaborando sobre esta misma idea, Draper señala que “[t]he gaze is staged through the blindfolds of the “post” dictatorship as a society that also sees without seeing” [La mirada es montada mediante la venda de la “post” dictadura como una sociedad que mira sin mirar] (189).



Figura 3: Poster de *Garage Olimpo*

Según Manzano, “la venda...está subrayando la relación entre subjetividad y punto de vista...el filme enfatiza, por omisión, la imposibilidad de narrar visualmente la experiencia de encierro y tortura desde el punto de vista del prisionero” (160). Entonces, la cuestión central en la película no es por lo visible—digámoslo, por aquello que se podría visualizar desde el punto de vista del prisionero—sino por la capacidad misma de mirar, por quién tiene la autoridad de mirar y cómo se debe mirar. Dentro de este marco conceptual, las tomas aéreas tienen suma importancia, dado que construyen su autoridad no en lo que ven sino más bien en su capacidad misma de rastrear la ciudad, de superponerse al flujo cotidiano de los habitantes. Las tomas aéreas no ofrecen ningún detalle de lo que está ocurriendo en la ciudad (Kaminsky). Su poder reside en su misma capacidad de panear un espacio que está bajo su aparente dominio.

Amy Kaminsky y Manzano interpretan las tomas aéreas como interrupciones narrativas. Para Kaminsky, estas tomas “that punctuate the film evoke the interior surveillance of the torture center” [que interrumpen la película evocan la vigilancia interior del centro de tortura]. Manzano, por su parte, sugiere que

Mostrar la ciudad desde arriba...reenvía a los modos en los que los años dictatoriales dictaminaron o pretendieron dictaminar el fin de la ciudad como polis, como lugar de producción simbólica de lo político...la ciudad de *Garage Olimpo* pierde su capacidad de metaforizar la existencia de una comunidad política. (167)

Aunque, por un lado, concuerdo con las interpretaciones de Kaminsky y Manzano con respecto a las tomas aéreas como manifestaciones de la vigilancia de los centros de tortura y como metáforas incapaces de imaginar una comunidad política, por otro, mi lectura las interpreta como articulaciones diacrónicas en lugar de interrupciones. Como indicara líneas arriba, la toma aérea inicial de la película evoca y reformula las tomas aéreas de *Tire dié*, apelando a formas históricas de visualizar y/o mapear Argentina (y Latinoamérica) que se encargan principalmente de construir la autoridad de quien puede ver y no tanto de entender lo que se visualiza en la imagen o mapa.



Figura 4: *Garage Olimpo*

Al acompañar la primera toma aérea con un audio que no intenta ningún tipo de comprensión de lo visualizado, la película pareciera sugerir que la dictadura perfeccionó “la posición de venda” al desplazar la estadística desarrollista de *Tire dié* en favor de los flujos macroeconómicos de la bolsa de Buenos Aires. No es casualidad, por ello, que la imagen posterior a las dos primeras tomas aéreas sea la de dos hombres con los ojos cerrados: el primero durmiendo en el bus y el segundo tratando de permanecer anónimo. No es necesario sobreponerles la venda, pues las técnicas del poder ya han sido internalizadas por los sujetos. El audio que domina la segunda toma aérea es el de un helicóptero que vigila la ciudad de noche, donde sólo se distinguen luces y el tráfico de autos. La comprensión de lo visualizado es absolutamente innecesaria, lo importante es saber que la ciudad está vigilada, como nos lo recuerda— en los últimos segundos de la toma—la voz en off del hombre anónimo que luego vemos con los ojos cerrados.

Cuando los protagonistas, el torturador Félix y la víctima María, abandonan el centro de detención por unas horas, se concatenan tres tomas aéreas que se mueven en varias direcciones sin puntos fijos o líneas rectas. Son tomas de carácter cuasi paranoico que intentan vigilarlo todo, pero que terminan generando visiones borrosas de la ciudad.

Nuevamente, lo importante no es lo que se ve, sino la capacidad de ver en múltiples direcciones. Esta capacidad de multiplicar las miradas vigilantes es luego reproducida cuando la cámara entra a la ciudad y se enfoca en hombres anónimos que sentados observan. A la cámara no le interesa aclarar el objeto de su mirada, sólo enfatizar que observan. Cuando los protagonistas vuelven a ser el foco de la toma, se encuentran cinematográfica, narrativa y físicamente encuadrados por estas miradas vigilantes múltiples que trascienden los centros de detención y dominan el espacio público. Son miradas que vigilan pero que no miran nada en específico. Por ejemplo, cuando la protagonista aprovecha el tráfico automotriz y peatonal para intentar huir de su captor, nadie reacciona. Todas las personas que cruzan la calle continúan su vida cotidiana, miran sin realmente mirar. Han interiorizado la “posición de la venda” y permiten así que la víctima vuelva a manos de su captor.

El final de la película es también una secuencia de tomas aéreas. Éstas siguen “el vuelo de la muerte” desde donde será arrojado el cuerpo de la protagonista al río junto con el de otras víctimas de la dictadura³. Las tomas no visibilizan los cuerpos de las víctimas, mas sugieren su desaparición en el río. Para Manzano:

El río...puerta de entrada a la ciudad-nación y...espacio mítico de origen por más de un siglo, deviene en *Garage Olimpo* [en] su reverso. Es, sin duda, la puerta de salida clandestina de cuerpos que han sido torturados por un Estado en el cual quedan solo los rastros más represivos del modelo fundacional decimonónico. (166)

Además de la imagen del río, el audio de las tomas también articula el evento con la historia argentina durante y más allá del periodo de la dictadura. Se trata del aria “Alta en el cielo” de la opera *Aurora*, compuesta por Héctor Panizza en 1908, y que es usada como un himno a la bandera argentina. La canción fue parte del espectáculo de poder de la dictadura: era cantada obligatoriamente a coro por los alumnos de secundaria estatales al inicio de clases⁴. La densidad sonora hace del evento (la desaparición) no una particularidad del momento histórico sino una recurrencia histórica: la de un país construido sobre la desaparición y/o *victimación* de sectores de su población y que, por ende, no cierra como comunidad política.

Cinematográficamente, la desaparición de los cuerpos en el río es prevista por la desaparición de las personas en las tomas aéreas previas. Por su lado, la toma aérea

³ *El vuelo* (1995) de Horacio Verbitsky popularizó el conocimiento sobre los vuelos de la muerte y se podría plantear que alimenta las tomas aéreas de las películas que le son posteriores.

⁴ Esta escena dialoga con la del himno nacional al inicio de *La historia oficial* (1985, dir. Luis Puenzo).

en sí se presenta como una tecnología del poder que no busca ocultarse, sino, por el contrario, hacerse visible. Siguiendo a Hochberg, se puede plantear que la visualidad de las tomas aéreas funciona como un espectáculo del poder totalitario de la dictadura. Uno de los importantes logros de *Garage Olimpo* es reproducir dicho espectáculo del poder, sus tecnologías disciplinantes y su internalización dentro de lo social, confrontando así el rol del espectador que, consciente o inconscientemente, participa de los mecanismos del poder.

Botín de guerra: *más allá de la mirada panóptica / el sonido de la multitud*

La desarticulación de la visualidad es clave en el documental *Botín de guerra*, dirigido por David Blaustein. La obra retrata el sufrimiento y esfuerzo de las Abuelas de la Plaza de Mayo para buscar a sus hijos y nietos desaparecidos, así como las dolorosas y conflictivas experiencias de los nietos al recuperar sus identidades. Blaustein construyó su documental como una serie de entrevistas que se acumulan en un flujo laberíntico, anudándose alrededor de la experiencia común: la desaparición forzada de algún o algunos familiares durante la dictadura. Aunque las narrativas aparecen en la pantalla como experiencias individuales, la individualidad se evapora en la continua repetición de la experiencia compartida, para convertirse en una voz múltiple que con dolor y esperanza continúa la búsqueda de sus seres queridos, tratando de darle sentido a su desaparición.

Según el mismo Blaustein, al hacer el documental, quería que éste tuviera “un relato cinematográfico que aporte a nuevas estéticas de la memoria” (citado en Ranzani). Se trata de una película muy consciente de su inscripción dentro de los debates y cinematografía sobre la memoria en Argentina y que expande la temática más allá del periodo en cuestión. La película, por ejemplo, no ofrece en sus inicios ningún contexto con respecto a los eventos relatados, deja la historización a los mismos testimonios de las víctimas. De hecho, el documental inicia con una animación de dibujos hecha por Enrique Breccia, acompañada con un texto preparado por Osvaldo Bayer, donde se relata el secuestro de niños indígenas durante la llamada “conquista del desierto” promovida por el general Julio Argentino Roca. Como bien indica Betina Kaplan, “La animación de dibujos...acerca del secuestro de chicos indígenas...intenta entroncar las desapariciones de la década del 70 con un pasado lejano” (152). La escena funciona como un articulador diacrónico, contextualizando las desapariciones de la dictadura con la historia de la nación.

Si bien el texto leído de Bayer hace referencia a una nota publicada el primero de julio de 1879 en La Tribuna de Buenos Aires, realmente el texto recrea una nota aparecida en el diario *El Nacional* de Buenos Aires, el 31 de diciembre 1878 y un discurso del general Roca ante el congreso, como se aprecia en el blog del mismo Bayer (Bayer). Al describir la violencia ejercida contra los indígenas, la voz en off indica que “en aquel marco humano unos se tapan la cara, otros miran resignadamente al suelo”. Se asocia el no mirar, el no poder producir una visualización del evento, con la posición de la víctima. En los dibujos, los indígenas son el objeto de la mirada, pero nunca se proyecta lo que ellos observan. El espectador, por su lado, comparte la mirada del victimario, del secuestrador de niños y genocida que, como sugieren los dibujos, “limpia” la superficie de la pampa argentina mientras puebla su subsuelo con los cadáveres de los indígenas. El objetivo del genocidio, señala la voz en off—copiando el discurso de Roca—es liberar “para siempre del dominio del indio esos vastísimos territorios que se presentan ahora llenos de deslumbradoras promesas al inmigrante y al capital extranjero”. Así, el documental enlaza secuestro, desaparición y economía extractiva en el siglo diecinueve como mitos fundacionales de la nación, que no han perdido vigencia en el periodo dictatorial ni tampoco en el momento de producción del documental—como será luego sugerido por algunos de los testimonios de las Abuelas, debido a las leyes de impunidad y la neoliberalización del mercado.

Al concluir la animación, tres tomas aéreas con diferentes grados de concavidad y tonos de color nos introducen del Río de la Plata a la ciudad de Buenos Aires. Si en la sección animada, la toma reproducía la autoridad visual del estado genocida, las tomas aéreas de Blaustein se plantean desde un inicio como transgresiones a la autoridad visual. La mirada no produce una imagen totalizante o totalitaria, sino más bien una imagen distorsionada tanto del río como de la ciudad. Donde en *Tire dié* y *Garaje Olimpo*, la toma aérea reproducía una visualidad que intentaba dominar lo sensible, ya sea mediante la estadística o la vigilancia, en *Botín de guerra*, la concavidad de la cámara busca opacar cualquier intento del espectador de construir un supuesto conocimiento completo de lo visualizado.

La primera toma recorre el río verticalmente, de abajo hacia arriba, mientras el espectador distingue el movimiento de las olas. El agua cubre casi la totalidad de la pantalla, sólo en las esquinas superiores se vislumbra fragmentos del cielo. Un sonido agudo, trágico, como un largo aullido, hecho posiblemente con un sintetizador y proveniente de la sección animada previa, se encabalgaba con la toma del río hasta desaparecer entre el rumor de las olas. El aullido parece apuntar a la continuación de la

imagen del cementerio que cierra la sección animada: de los restos indígenas que yacen bajo la pampa a los restos de los desaparecidos bajo el lecho del río.



Figura 5: La pampa en *Botín de guerra*

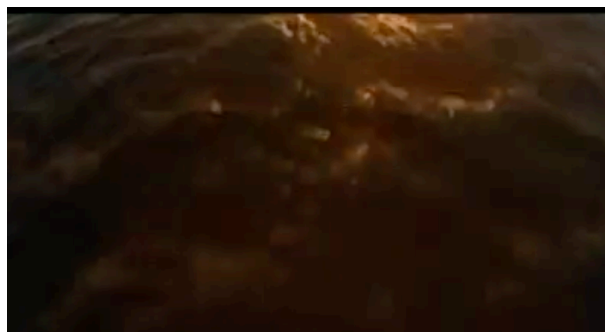


Figura 6: El río en *Botín de guerra*

Cuando el aullido se pierde, *in crescendo* surge un sonido extraño y repetitivo, como los trinos deformados de una parvada, que acompaña al rumor de las olas. La cámara gira hacia la derecha, pero entonces la concavidad del lente aumenta y ya no está en claro en qué dirección se mueve la cámara, si horizontal o verticalmente. El movimiento de la cámara confunde al espectador. Al pasar a la siguiente toma, la concavidad se atenúa, la cámara se mueve en diagonal hacia la parte superior izquierda y lentamente se alinea para entrar a la ciudad de Buenos Aires verticalmente. El trino deformado y repetitivo es reemplazado por sonidos que parecen ser deformaciones del ruido de la ciudad.

Al acercarse al litoral, la toma se torna en blanco y negro, mientras las voces de las Abuelas de la Plaza de Mayo irrumpen lo visualizado. Las voces se superponen, se encabalgan, se amontonan, desaparecen. Cada una se identifica y ofrece datos sobre sus familiares desaparecidos, incluyendo las fechas en que fueron secuestrados. La imagen pierde relevancia frente a la fuerza de las voces; no ofrece ninguna información que pueda satisfacer sus demandas. La tercera toma atenúa incluso más la concavidad del

lente. La cámara ahora se encuentra sobre la misma ciudad de Buenos Aires y la mapea lenta y tambaleantemente, aún en blanco y negro, con dirección al obelisco.



Figura 7: *Botín de guerra*

Las voces de las Abuelas siguen amontonándose y emplazando al espectador. Sus voces rebalsan lo visual. No se trata sólo de hacer visible la incapacidad de la ciudad y de la imagen para responder a la interpelación sonora de las Abuelas. Cualquier intento moderno de comprensión a través de la imagen ha sido, más que transgredido, completamente desarticulado. Se trata, ahora, de re-mapear la ciudad desde lo sonoro. Las voces exigen un nuevo espacio sensorial que resuelva sus demandas. El espectador deviene en oyente (o se hace más consciente de su nuevo rol) y se ve forzado a reescribir la ciudad desde las voces y experiencias de las Abuelas, que constituirán de aquí en adelante el cuerpo del documental.

Botín de guerra deconstruye la supuesta autoridad visual de las tomas aéreas, para reformularla desde la insurgencia sonora. Las voces que normalmente *son desaparecidas* por la visualidad de la toma aérea se rebelan, *contaminan* la imagen, exponen la artificialidad de su autoridad y demandan del espectador/oyente una nueva distribución de lo sensible. Si las tomas aéreas de *Tire dié* y *Garage Olimpo* exponen lo visual como parte del espectáculo del poder, *Botín de guerra* da un paso más allá al re-imaginar dicho espectáculo visual como un mapa social sonoro. Al discurso económico y las técnicas de vigilancia, el documental de Blaustein agrega el testimonio como una herramienta clave y urgente para repensar la memoria nacional. Se reinstaura al desaparecido dentro de lo visual/sonoro gracias a la reapropiación de las mismas tecnologías del poder que habían servido para su desaparición. Aquí Blaustein básicamente repite la estrategia política seguida por las Abuelas y Madres de la Plaza de Mayo: la reapropiación de discursos y tecnologías. Al respecto, Taylor explica que “the women consciously decided to protest and agitate *as* mothers. That *as* marks the conceptual distance between the essentialist notion of motherhood attributed to the Madres and the self-conscious manipulation of the mental role—understood as performative—that makes

the movement the powerful and intensely dramatic spectacle that it has been” [las mujeres conscientemente decidieron protestar y desconcertar *como* madres. Ese *como* marca la distancia conceptual entre la noción esencialista de maternidad atribuida a las Madres y la manipulación autoconsciente del rol mental—comprendido como performativo—que hace del movimiento un poderoso e intenso espectáculo dramático como ha sido hasta ahora] (*Disappearing Acts* 194).

El secreto de sus ojos: *la internalización de la mirada panóptica en tiempos de espectáculo*

El secreto de sus ojos, de Juan José Campanella, explora la incursión de las pasiones privadas en lo público y de la violencia del estado de excepción en la vida privada. Las perversiones privadas y públicas se entremezclan para funcionar como parámetros dentro de los cuales lo social se descompone y recompone. Como sugiere la recurrencia de tomas fisgonas a lo largo de la película, la perversión es ubicua, pero la dificultad está en visualizarla. El filme retrata dos historias de amor que se ven afectadas por el resquebrajamiento del estado de derecho en democracia y el surgimiento de escuadrones paramilitares. La primera es la inconclusa relación entre el agente judicial Benjamín Espósito y la jueza Irene Menéndez, quienes investigan el asesinato de Liliana Coloto a manos de su ex pareja, Isidoro Gómez. La otra es la de Ricardo Morales, esposo de la fenecida Liliana Coloto, quien la guarda en su memoria religiosamente, mientras espera que el culpable sea llevado a prisión. Cuando Gómez es liberado por el gobierno para formar parte de un escuadrón paramilitar, Espósito se ve en la necesidad de huir de Buenos Aires. Morales, por su parte, decide tomar la justicia en sus propias manos: secuestra a Gómez y lo encierra de por vida en una casa de campo en las afueras de la ciudad.

El secreto de sus ojos apela al imaginario cultural y político sobre desapariciones forzadas, pero lo hace retratando periodos considerados democráticos: los gobiernos de Isabel Perón y de Carlos Menem. Como sugiere Hugo Hortiguera, la película explora “ese instante paradójico y excepcional en el que un estado de derecho se vacía de derecho y comienza a vulnerar la ley para garantizar su continuidad e inclusive su propia existencia”. El final de la película nos muestra a un Morales que, absorbido por una nostalgia patológica, ha replicado el *modus operandi* de los paramilitares: secuestro y desaparición. Al no haber podido llevar a cabo un duelo apropiado, sostenido por una justicia institucional, el personaje ha internalizado y reproducido las técnicas del estado de excepción. Espósito, quien es retratado a lo largo del filme como un hombre

virtuoso, descubre el secreto de Morales—lo visualiza para el espectador. Pero en lugar de denunciarlo, se hunde moralmente junto con él. Según Hortiguera,

Lo nefasto que descubre es algo que va mucho más allá del castigo ilegal al que ha quedado sujeto Gómez. Es el descubrimiento de una fascinación perversa por lo atroz que atraviesa la sociedad argentina y de la que él no escapa. Eso que ve en ese pequeño espacio de la prisión levantada por Morales es su propia perversión secreta.

Esta perversión secreta posee dos dimensiones: por un lado, su amor por Irene y, por otro, el sentido de justicia que él promueve y del que participa como agente judicial. Morales se encarga de recordarle a Espósito que fue él quien le dijo que Gómez merecía cadena perpetua. Como bien señala Gabriela Copertari, “[e]l sadismo de Morales no excede la racionalidad del castigo penal, sino que pone en evidencia, de la manera más cruda, en su exacerbación al convertir la prisión de Gómez en una suerte de ‘confinamiento solitario’, uno de los significados sociales de la prisión” (37). En Morales, Espósito se ve a sí mismo, o ve en lo que podría convertirse si sus pasiones lo dominan, y es así como toma el valor para declarar su amor a Irene. La visualización de la perversión en el otro permite el cierre narrativo y afectivo en el yo-protagonista.

Sólo hay una toma aérea en la película, que es parte de un plano secuencia de más de cinco minutos, donde se plasma una persecución policial dentro de un estadio de fútbol. Esta toma es crucial para entender el funcionamiento de la vigilancia, el espectáculo del poder, y su internalización en el encuentro entre lo público y lo privado. La toma es antecedida por un discurso de Pablo Sandoval, agente judicial y amigo de Espósito, quien acaba de darle sentido a las cartas de Gómez que ellos robaran previamente. Gracias a un amigo fanático del Racing Club, Sandoval descubre que Gómez es también fanático de dicho equipo de fútbol, para luego sentenciar: “el tipo puede cambiar de todo, de cara, de casa, de familia, de novia, de religión, de Dios, pero hay una cosa que no puede cambiar [...], no puede cambiar de pasión”. Sus palabras articulan el desborde afectivo que atraviesa toda la sociedad representada en el filme.

La toma aérea recorre la ciudad de Buenos Aires, en específico el barrio Parque Patricios, de noche, con dirección al estadio del Club Atlético Huracán, donde se disputa un partido entre este equipo y el Racing. Al igual que las tomas aéreas nocturnas de *Garage Olimpo*, lo único que se visibiliza al inicio son las luces de la ciudad. El objetivo de este tipo de tomas es invisibilizar y demostrar quién tiene la autoridad para mirar y desaparecer a otros del mapa visual. Pero Campanella pone en juego un nuevo factor dentro del marco visual y sonoro de la toma aérea: el espectáculo público. Como indicara antes, la toma se dirige al estadio de Huracán, donde se presencia un partido

de fútbol. Toda la ciudad es invisible con excepción de lo que sucede en el estadio. El audio es compuesto por el tono épico de la banda sonora (“Cancha Grandio” de Federico Jusid) y la voz en off de un locutor deportivo que anuncia el partido de fútbol. Cuando la toma entra al estadio y se visualiza a los jugadores sobre el gramado, el locutor narra la jugada que el espectador tiene ante sus ojos. La cámara sigue a los jugadores, deja atrás el gramado y se introduce a la barra de Racing, hasta posarse en el rostro de Espósito, quien busca a Gómez entre el público; mientras tanto, la voz del locutor desaparece y el canto de “la Acadé, la Acadé” proveniente de las tribunas nos indica el cambio espacial (del exterior al interior) y el cambio en el objetivo del lente (del campo visual vertical al horizontal).

Campanella replantea el uso de la toma aérea con respecto a cómo había sido usada en el cine argentino previo. Se la acerca al espectador no como una tecnología disciplinante de conocimiento o vigilancia, sino como parte de la cultura del espectáculo deportivo, es decir, como goce. Su carácter disciplinante no proviene de visibilizar el espectáculo del poder, mas de la fascinación que el fútbol—como espectáculo público—genera en las masas. Podría hablarse, entonces, del carácter disciplinante de la pasión como afecto público. La toma aérea seguirá generando un conocimiento nulo o incompleto de la ciudad, ocultando las particularidades del mapa urbano, pero esta vez la mirada tendrá un punto en el cual enfocarse: el estadio, un espacio iluminado donde a las personas les será permitido el observar siempre y cuando no contaminen la oscuridad del resto de la ciudad.

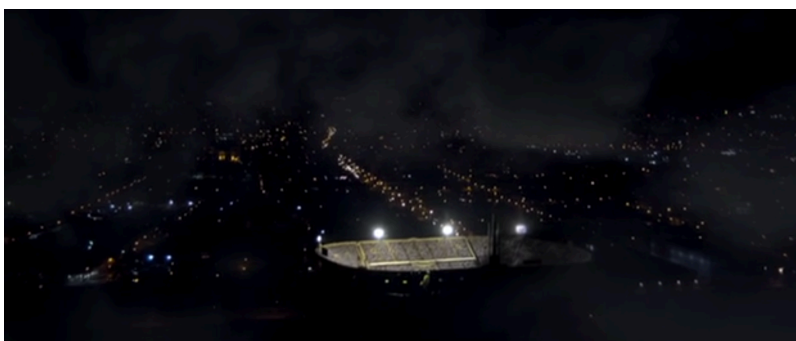


Figura 8: *El secreto de sus ojos*

Al entrar a la tribuna, la cámara observa a aquellos que observan el espectáculo. Espósito y Sandoval prestan atención a todos esos rostros que, con las emociones a flor de piel, prestan atención al partido. Como sugiere Jonathan Beller, “to look is to labor” [mirar es trabajar] (2). La atención del público, su disciplina como espectador, genera formas de acumulación de capital que serán claves para el capitalismo del siglo XX y

XXI. Es importante recordar que tanto el fútbol como el cine fueron introducidos en Latinoamérica a finales del siglo XIX y comienzos del XX como prácticas recreativas cuyo objetivo era “modernizar” al pueblo. El público atento y disciplinado no vigila, disfruta del juego. Son otros los encargados de realizar el proceso de vigilancia. Espósito y Sandoval, como agentes judiciales y garantes del orden, se mueven entre los cuerpos y cánticos de los espectadores sin prestar atención al partido. Ellos no son público, son agentes del poder realizando un espectáculo del poder. Gracias a ello, pueden movilizar su mirada en direcciones no previstas por la cultura de atención del espectáculo deportivo. Una vez que visibilizan a Gómez entre los hinchas, comienza una persecución por los pasillos y baños del estadio, que acabará con el asesino tirado en medio del campo y detenido por la policía.

Simbólicamente, la riqueza de este plano secuencia descansa en la internalización de la mirada: de la exterioridad de la toma aérea a la interioridad de la persecución. Lo que parecía una toma propia de la cultura del espectáculo deviene en vigilancia y acción policial. Mientras que el atento espectador de la tribuna sigue disfrutando del partido de fútbol, el atento espectador cinematográfico se torna en un agente más de la vigilancia, acompañando en la persecución y captura de Gómez. Su labor expande la de aquellos hombres anónimos en *Garage Olimpo* que se dedican con su mirada a reproducir la vigilancia del estado por las calles de Buenos Aires. Parafraseando las palabras de Hortiguera, *El secreto de sus ojos* reproduce la “fascinación perversa por lo atroz que atraviesa la sociedad argentina y de la que [el espectador] no escapa”.

Para concluir, me gustaría recalcar tres características que muestran las tomas aéreas del cine argentino aquí analizadas, ya sea mediante su reproducción o crítica. Primero, su dimensión diacrónica: sirven como recursos para historizar formas de imaginar y visualizar la nación que se pueden conectar incluso con los discursos fundacionales del siglo XIX. Segundo, su uso como tecnología/espectáculo del poder. Si su dimensión diacrónica, produce conocimiento, éste se sostiene sobre la imposición de la mirada vigilante, así como de la producción de invisibilidad: la desaparición del marco visual de aquellos elementos considerados incómodos, marginales o transgresores. Tercero, su carácter disciplinante: la toma aérea le enseña al espectador a mirar, es decir, a hacerse sujeto que participa del espectáculo del poder. Pero donde lo visual nos disciplina, lo sonoro nos puede contra-disciplinar: exponiendo la artificialidad de la autoridad visual de la toma aérea, nos interpela a redistribuir lo sensible.

Obras citadas

- Bayer, Osvaldo. "Desmonumentar." *Salvajes palabras*, 16 Mayo 2010, salvajespalabras.wordpress.com/2010/05/16/desmonumentarpor-osvaldo-bayer/. Visitado 28 Julio 2017.
- Bechis, Marco, director. *Garage Olimpo*. Aquafilms, 2013 [1999].
- Beckman, Ericka. *Capital Fictions: The Literature of Latin America's Export Age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Beller, Jonathan. *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and The Society of the Spectacle*. Hanover: Dartmouth College Press, 2012.
- Birri, Fernando, director. *Tire dié*. The Collector's Item, 2007 [1960].
- Blaustein, David, director. *Botín de guerra*. Página/12, 2010 [2000].
- Campanella, Juan José, director. *El secreto de sus ojos*. Sony, 2010 [2009].
- Cohen, Greg. *Cinema, Spatial Thought, and the Ends of Modernity: Argentina and Brazil in the Sixties*. Dissertation, Harvard University, 2008.
- Copertari, Gabriela. "Violencia de Estado y venganzas privadas en *El secreto de sus ojos*". En Gabriela Copertaria y Carolina Sitnisky, eds. *El estado de las cosas. Cine latinoamericano en el nuevo milenio*. Iberoamerican-Vervuert, 2015. 23-46
- Draper, Susana. *Afterlives of Confinement. Spatial Transitions in Postdictatorship Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2012.
- Fradinger, Moira. "Revisiting the Argentine Political Documentary of the Late 1950s and Early 1960s". *Latin American Perspectives*, issue 188, vol. 40, no. 1 (January 2013): 37-49.
- Hochberg, Gil Z. *Visual Occupations: Violence and Visibility in a Conflict Zone*. Durham, NC: Duke University Press, 2015.
- Hortiguera, Hugo. "Políticas del recuerdo y memorias de la política en *El secreto de sus ojos* de Juan José Campanella". *Ciberletras*, no. 24 (2010), www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v24/hortiguera.html#8. Visitado 28 Julio 2017.
- Kaminsky, Amy . "Marco Bechis' *Garage Olimpo*: Cinema of Witness." *Jump Cut*, no. 48 (Winter 2006), ejumpcut.org/archive/jc48.2006/GarageOlimpo/index.html. Visitado 28 Julio 2017.
- Kaplan, Betina "Botín de guerra." Reseña de *Botín de guerra*, dirigido por David Blaustein, *Chasqui*, vol. 31, no. 2 (Nov. 2002): 151-152.

- Manzano, Valeria. “*Garage Olimpo* o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y visceversa)”, *El pasado que miramos: Memoria e imagen en la Argentina (1970-1982)*, editado por Claudia Feld y Jessica Stites. Buenos Aires: Paidós, 2009. 155-180
- Mirzoeff, Nicholas. *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality*. Durham, NC: Duke University Press, 2011.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, NC: Duke University Press, 2009.
- Puenzo, Luis, director. *La historia oficial*. Fox Lorber Home Video, 1995 [1985].
- Ranzani, Oscar. “Ojalá ayudemos a recuperar más nietos”, *Página/12*, 24 Marzo 2012, www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/9-24693-2012-03-24.html. Visitado 28 Julio 2017.
- Rosenberg, Fernando. *After Human Rights. Literature, Visual Arts, and Film in Latin America, 1990-2010*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2016.
- Taylor, Diana. *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*. Durham, NC: Duke University Press, 1997.
- _____. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press, 2003.
- Verbitsky, Horacio. *El vuelo*. Barcelona: Seix Barral, 1995.