

Fecha de recepción: marzo 2020

Fecha de aceptación: abril 2020

Versión final: mayo 2020

Imágenes entre lo dicho y lo no dicho. Memorias difíciles y género

Lizel Tornay⁽¹⁾

Resumen: Este trabajo se propone indagar en torno a las posibilidades que presentan las imágenes para poner en circulación temáticas no abordadas, no tratadas. En particular focalizará las virtudes del dispositivo cinematográfico en relación a la gestión de las temáticas contemporáneas considerando especialmente su función de agente en las conformaciones emocionales.

Con este interés se analizarán fragmentos de dos producciones de cine documental, *La tristeza y la piedad* (Ophüls, Francia, 1969) y *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (Álvarez, Argentina, 2013). Ambas películas referidas a memorias traumáticas, la primera en relación a la ocupación alemana en Francia durante la Segunda Guerra Mundial y la segunda sobre la última dictadura militar argentina.

Palabras clave: género – violencia simbólica – inconsciente óptico

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 24]

⁽¹⁾ Investigadora Instituto de Investigaciones y Estudios de Género – Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires. Doctoranda FBA – UNLP. Investiga temáticas de género en el lenguaje audiovisual.

Introducción

Este trabajo se propone indagar en torno a las posibilidades de las imágenes para poner en circulación temáticas no abordadas, no tratadas. Muchas producciones pictóricas han sido analizadas desde este interés, enriqueciendo y complejizando dichas producciones. En este caso quiero referirme a las posibilidades del cine como dispositivo particular en relación a la gestión de las temáticas contemporáneas considerando especialmente su función de agente en las conformaciones emocionales.

Con este interés voy a tomar dos producciones cinematográficas a la luz de una reflexión y proposición de Jean Louis Comolli, crítico de cine y realizador cinematográfico francés contemporáneo. Este autor plantea:

Lejos de ‘reflejar’ tal evento o tal situación [...] el filme [...] las produce como hechos filmicos, como realidades filmadas (Comolli, 2002, p.161).

¿Cómo entonces indagar los relatos cinematográficos teniendo en cuenta esa capacidad creativa, en esta ocasión en función de los cambios y continuidades de las construcciones de género relativas a la memoria reciente?

En los bordes de lo narrado

En los últimos años la historia cultural ha focalizado en las posibilidades privilegiadas del cine en particular en relación a la agencia de las emociones (Passerini, 2012) y, al igual que los estudios de cine, asume que este dispositivo involucra una negociación entre los posibles significados permitidos por el relato y las necesidades emocionales del espectador. Ya Benjamín, en 1939, fue uno de los primeros teóricos del cine que consideró a éste como el “arte de las emociones” a la vez que ponderó su capacidad de acercarse a las realidades del mundo contemporáneo. (De Baeque, 2017). Paralelamente sabemos que la gestión de las emociones en las construcciones de las memorias traumáticas ha de ser un tema delicado, pero de suma importancia (Farge, 2013).

Para abordar entonces esa capacidad creativa sugerida por Comolli prestando especial atención a las conformaciones emocionales relativas a las construcciones de género, tomaremos, en primer lugar, un fragmento del film documental realizado en Francia *La tristeza y la piedad*, de Marcel Ophüls¹, filmada en 1969 pero mostrada por primera vez en televisión en 1981, o sea doce años después.

Este documental fue encargado por la televisión francesa para la 25 conmemoración de la liberación de las tropas de ocupación alemana². El resultado no fue lo esperado por los convocantes que buscaban un relato documental elogioso de la resistencia francesa. Resultó en cambio un film de 4 horas de duración que pone en duda la mayor parte de la historia oficial de dicha resistencia. A diferencia del discurso que se intentaba sostener basado en la gesta de la mayoría de los franceses ayudados por los Aliados, el documental da cuenta del colaboracionismo que el gobierno constituido en Vichy prestó a la Alemania nazi. Pone en evidencia el funcionamiento de un régimen que gobernó Francia en total sintonía y bajo la influencia de Berlín. Se puede advertir también cómo el gobierno de Vichy combatió incluso a la propia resistencia francesa en la que participaban compatriotas que luchaban contra el ejército invasor. Esto produjo humillación y vergüenza por parte de los Aliados y de los propios franceses durante, y una vez terminada la guerra. Ophüls intercala imágenes de archivo de 1942/44 con entrevistas a oficiales alemanes y a resistentes franceses durante la guerra.

No satisfecha con el hilo narrativo del documental la televisión no exhibió el film que pasó a las salas comerciales donde tuvo buena recepción.

El fragmento que focalizaremos es una parte de una entrevista a un grupo de resistentes franceses, conocidos como Maquis³.

En la grabación hablan de sus recuerdos de 25 años atrás. La entrevista se realiza en la casa de uno de ellos, un poblador de la zona rural del sur de Francia. La palabra la tienen los varones que se muestran como los protagonistas de la resistencia. Ellos están sentados en torno a una mesa, bebiendo mientras intercambian sus recuerdos. En un momento el realizador pasa la cámara en torno a la mesa que los reúne. En esa toma pueden verse dos mujeres paradas detrás de los hombres, una de ellas está tejiendo mientras escucha la conversación. La otra, primero sirve la bebida que toman los varones, luego se la ve parada bajo el marco de una puerta que comunica con otro ambiente, en el límite del espacio donde se encuentran los entrevistados. De pronto esta segunda mujer irrumpe, toma la palabra para dar su explicación. El documentalista había preguntado en torno a las críticas que alguna gente común hacía a los Maquis durante la resistencia. Esta mujer da su versión de los motivos por los que se ha hablado mal de los resistentes. Se la ve decidida, molesta, irrumpe casi enojada, ofendida, cuestionando no solo los dichos sino el accionar de quienes criticaban a los resistentes. No pide permiso para participar, lo hace imprevisiblemente y al hacerlo evidencia su comprometida defensa de las actividades de la resistencia Maqui. Recibe la mirada cómplice de los varones que llevaban adelante el relato.

Esta participación inesperada, imprevisible, constituye una evidencia de lo que Benjamin (1989) y más recientemente Kraniuskas (2002) han llamado el “inconsciente óptico”. Es decir aquello que irrumpe imprevisiblemente en la imagen, en este caso, la participación de una mujer que no estaba invitada a la entrevista. El realizador conversaba con los varones, sin embargo estuvo dispuesto a dejar la participación de la mujer en la edición del film. Esa irrupción, para quienes estamos interesados en las temáticas de género, da cuenta de tensiones no dichas, no formuladas, no esperadas, pero registradas por la cámara y atendida por un realizador que puede advertir e incluir dichas tensiones.

Es una de las posibilidades de la imagen, en este caso las imágenes en movimiento de un film documental, que puede dar cuenta de disputas todavía no dichas, no pensadas aún. En el momento en que se realizó esta filmación no se hablaba todavía de la participación femenina entre los Maquis. Sin embargo algunos podían advertir las tensiones.

Ampliamos el foco para analizar el contexto social tanto de esta irrupción imprevista, como de las dificultades para hablar de la participación femenina y de los cambios que hacían posible que algunos reconocieran dichas tensiones.

Sabemos que las guerras produjeron fuertes resquebrajamientos. La movilización de las poblaciones afectó la organización de las sociedades directamente involucradas en la guerra. Las poblaciones en su conjunto convivieron con la guerra en sus espacios privados como en el espacio público. Se evidenciaron cambios en las jerarquías, en las construcciones de género, en las conformaciones emocionales que incidieron notablemente en los marcos sociales de la memoria y dentro de ellos en las posibilidades de hablar, poner nombres, simbolizar y buscar explicaciones a situaciones hasta entonces naturalizadas. Por

ejemplo, dentro de las temáticas que nos interesan abordar la representación hegemónica de una buena mujer estaba atravesada, desde el punto de vista de las conformaciones emocionales, por el sentimiento de vergüenza valorado como esencial del género femenino. Este modo de sentir estructuraba una construcción emocional considerada propia de toda mujer bien educada. La literatura religiosa y laica habían diseminado estas construcciones a fin de controlar la sexualidad femenina. A partir de los años '30 y '40 esta construcción emocional va perdiendo importancia en diálogo con una serie de factores sociales culturales que no corresponde analizar acá, pero que están relacionados entre otros con los cambios producidos por las guerras (Frevert, 2017).

Asimismo es importante considerar que la entrevista se realiza en 1969, un año después del movimiento del “Mayo Francés” que había cuestionado fuertemente la estructura jerárquica de esa sociedad. En el movimiento feminista de la década del '60 se difundían las ideas del feminismo liberal ilustrado clásico, llamado luego Feminismo de la Primera Ola. Su referente fue el libro de Betty Friedan⁴ *The Femenin Mystic* (1963) que estructuraba su planteo en la desigualdad de derechos entre hombres y mujeres.

Las mujeres entrevistadas en el documental que nos ocupa, campesinas con difícil acceso a esas lecturas, posiblemente no conocían las teorías difundidas por el movimiento feminista. Sin embargo seguramente a través de otros medios de difusión más amplia, más aún después de Mayo de 1968, percibían cambios todavía no formulados pero que se manifestaban en algunas posibilidades de hablar de ciertas experiencias. Esto es lo que capta la cámara de M. Ophüls.

En los '70s el feminismo incorpora la categoría de género propuesta años atrás por Simone De Beauvoir en el *Segundo Sexo* (1949, primera edición). Su planteo “*la mujer no nace, deviene*” aludiendo a una construcción histórico cultural busca diferenciarse de la construcción biológica “mujeres”/ “varones”. Se abre así la segunda ola del feminismo que se atribuye como logro propio el ‘fin de la vergüenza’, así lo plantea Kate Millett⁵ en 1975⁶ en la Revista feminista *Ms*⁸.

Ese registro de lo imprevisto recién será visto por un público amplio a través de la televisión francesa doce años después, en 1981. Ese diálogo o negociación que mencionábamos más arriba entre los posibles significados del relato y las disposiciones emocionales de los espectadores fue posible recién en ese año, 1981.

En la década de los '90s los análisis sobre los Maquis en Francia dan cuenta de la participación de las mujeres. En esos años se puede focalizar y verbalizar la participación femenina. Ellas eran un 20% de los resistentes. Es decir diez años después se da cuenta en forma escrita de aquello que había podido mostrarse y por lo tanto ser visto por un público amplio a través la televisión francesa en 1981 y que el documental había registrado 20 años antes. “Lo visible en una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo, y lo que los espectadores aceptan sin asombro.” (Sorlin, 1985). Doce años después de tomado el registro logró ser ‘visible’, tomando la conceptualización de Sorlin.

Veamos ahora un fragmento de un documental realizado en Argentina, *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (Fernando Álvarez⁹, 2013). En este caso el film documental indaga en torno a la violencia a la que las mujeres fueron sometidas en los centros clandestinos de detención existentes durante la última dictadura militar argentina. Se trataba de una violencia sufrida por el hecho de ser mujeres.

En este caso focalizaremos un fragmento en el que puede verse a una mujer detenida desaparecida entre los últimos meses de 1975 y principios de 1976, poco antes del golpe de Estado de marzo de ese año. Entrevistada en 2012, ella relata su experiencia de 35 años atrás. En su recuerdo en torno a las violaciones reiteradas a las que fue sometida aparece imprevisiblemente la descripción de la situación a la que se vio sometido uno de los perpetradores. El policía quien debía violarla, no pudo cumplir con la orden, no pudo cumplir con los atributos de género que este hombre debía poner en acto. Se puede advertir, para quienes están interesados en las tensiones de género, que esta interrupción del tema de la entrevista, desnaturaliza esa construcción de virilidad asociada a un hombre que entre otros atributos debe contar con la capacidad de violar a una mujer en cualquier situación. Se pone en evidencia el carácter arbitrario de la construcción de género que se le imponía. El relato irrumpe inesperadamente, la entrevista buscaba indagar en torno a la violencia sufrida por la entrevistada. A diferencia del caso anterior no es una persona que interrumpe, es el foco del relato que imprevisiblemente se dirige a temáticas no abordadas por los entrevistadores en 2012 y menos aún habladas 35 años atrás cuando sucedió la experiencia referida. En 2013, fue posible advertirlas e incluirlas en el relato cinematográfico. En ese momento este dispositivo, como mencionábamos antes, constituido por la articulación de los significados del relato y las disposiciones emocionales de los espectadores frente a la pantalla de cine, pudo mostrar esta narración.

Amplíemos la mirada para contextualizar la irrupción imprevista, y paralelamente la posibilidad de advertirla, escucharla y mostrarla en el relato documental. Tres años antes, en 2010, por primera vez un represor había sido juzgado como violador, considerado como delito autónomo no subsumido bajo la figura de tormentos.

Luego podemos analizar diversos factores que brindan una explicación a estos cambios en los estudios de género ocurridos en las décadas mencionadas. Como decíamos frente al fragmento anterior, será otro modo de abordar y explicar el tema puesto en evidencia inesperadamente en la narración audiovisual.

Al respecto, en América Latina los procesos estuvieron marcados por gobiernos dictatoriales y en ese sentido la construcción de memoria y las disputas en las construcciones de género se manifestaron más claramente a partir los períodos post dictatoriales aunque también hubo modificaciones durante y a pesar de las dictaduras.

Estas circunstancias posibilitaron que, en la práctica de la lucha antidictatorial, el naciente paradigma de los derechos humanos convergiera con la participación de mujeres en espacios públicos, aunque esa participación no se hiciera en nombre de sus derechos en tanto mujeres. Paralelamente a los movimientos de derechos humanos, las nuevas formas de protesta social no se expresaban a través del sistema político y los canales institucionales existentes. Se desarrollaron nuevos movimientos sociales y nuevas formas de acción colectiva, tanto en los regímenes dictatoriales donde los canales formales estaban cerrados como en los países donde la institucionalidad existente era precaria. Movimientos de mujeres, étnicos, de derechos humanos, movimientos que planteaban propósitos y demandas más localizadas y específicas.

En las décadas siguientes amplios sectores de la sociedad se apropiaban de la defensa de los derechos humanos y reconocían la subordinación de género en que se encontraban las mujeres.

Paralelamente el paradigma de los derechos humanos en relación a los derechos de las mujeres había ido cambiando desde 1990⁹. Hasta ese momento la violencia sexual había sido interpretada por la legislación como atentado al pudor, a la dignidad o al honor con la carga moral que estos conceptos conllevan¹⁰. Poco tiempo después, en 2008, el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas reconoció que la violencia sexual constituía una preocupación en materia de seguridad considerando que las mujeres y las niñas son tomadas como blanco, para humillar y dominar a la población civil, constituyendo esto una táctica de guerra. Es decir que hay un cambio importante en el marco interpretativo, se pasa de una concepción ligada a la moral personal a otra en que lo político y lo colectivo son centrales. El film al que pertenece el último fragmento fue estrenado en 2013.

En ese momento la investigación focalizó los relatos de las mujeres en torno a la violencia ejercida sobre sus cuerpos en tanto mujeres y los relatos de los varones que hablaron de esa violencia. No estuvo en foco el lugar de los varones, aunque en el hilo narrativo del documental pueden verse y escucharse las referencias que las entrevistadas hacían en torno a los atributos de género de los represores.

Inmediatamente después, en 2015, en Argentina se manifestó públicamente el movimiento “Ni una menos”, con una movilización muy numerosa en diversas ciudades del país que se replicó a la brevedad en otros países de América y de otros continentes. Las mujeres salieron a reclamar frente a los feminicidios reiterados ocurridos en el país. Seguramente en esta sociedad las huellas trazadas en los espacios públicos por los movimientos de derechos humanos, en muchos casos encabezados por mujeres, funcionaron como un itinerario conocido por el conjunto social.

Unos años después, al momento de escribir este artículo¹¹, estamos en condiciones de ampliar la mirada. Así como la aparición imprevista del relato de una campesina en el fragmento de *La tristeza y la piedad* pudo explicarse en años posteriores cuando los textos académicos dieron cuenta de la participación femenina entre los Maquis, podemos también explicar la aparición de una temática imprevista en *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer*. Sabemos que el análisis del lugar de las mujeres implica necesariamente considerar el lugar de los varones. Si bien el feminismo de la Segunda Ola ya había puesto en circulación la mirada de género, en América Latina estos estudios comienzan a difundirse a partir del fin de los gobiernos dictatoriales ampliando su difusión años después. El tema particular de la violación recién puede empezar a hablarse y escucharse a fines de los años '90. Los cambios en la legislación resultan pedagógicos para la escucha social. La ley nomina y al hacerlo posibilita procesos de elaboración y simbolización.

Las posibilidades de considerar las temáticas relativas a los abusos sexuales y a las violaciones desde una mirada de género son consecuencias de cambios en las sensibilidades que permiten decir y escuchar aquello que había sido naturalizado y por lo tanto invisibilizado. Las categorías de género son particularmente relacionales e imposibles de considerar aisladamente. Si bien la construcción binaria de los géneros (mujer-varón) ha sido interpelada, resulta todavía hegemónica en nuestras sociedades. Será importante entonces ampliar la mirada a un análisis más amplio de las construcciones de género en términos relacionales, más allá de reponer las voces de las mujeres que, por cierto ha sido y sigue siendo de mucha importancia. Como lo evidenció la entrevistada, sin proponérselo, las

relaciones jerárquicas de género en los '70s implicaban representaciones femeninas (subordinadas a los designios masculinos) y representaciones masculinas (portadores de una virilidad infalible) ambas representaciones impuestas a mujeres y a varones. Así lo evidenció el relato de la entrevistada, y fue advertido por el realizador que lo incluyó en el hilo narrativo del documental.

Conclusiones

En las temáticas que nos reúnen sería bueno preguntarnos qué significaba para las conformaciones de género de los años '40s (resistencia Maqui) y de los años '70/80s (última dictadura en Argentina) la existencia de fuerzas represivas constituidas en su gran mayoría por varones, en una guerra considerada de y entre varones, con atribuciones y conformaciones emocionales relacionadas, entre otras, con la defensa del honor.

Durante los últimos 20 años la constitución de esos cuerpos de las fuerzas armadas ha sufrido cambios relacionados con la integración creciente de mujeres. Tal vez estos cambios habiliten nuevas preguntas que permitan ampliar la mirada, ampliar el foco, de la situación de las mujeres a las relaciones de género.

La irrupción de los imprevistos en las entrevistas de ambos fragmentos analizados evidencia problemáticas aún no abordadas suficientemente en el momento de la realización de los documentales considerados en este texto. Tal como lo considera Michel de Certeau se trata de una acción simbólica –cada uno de los films estudiados– que como tal “significan más allá de lo que hacen [...] crean posibilidades relativas a imposibilidades admitidas y no dilucidadas[...]”(1995, p.32)

Muy pocas veces se formulan preguntas a los materiales audiovisuales, ya que se los suele utilizar con carácter probatorio, ilustrativo o evocativo con el objetivo de sostener una interpretación del pasado que preexiste a la construcción fílmica (Krieger y Piedras, 2012). No se considera esa capacidad creativa, artística del cine tal como planteábamos al inicio.

Bibliografía

- Benjamín, Walter (1989). “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en Benjamín, W. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Comolli, Jean Louis (2022). “El espejo de dos caras” en Yoel, Gerardo (comp.) *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA).
- De Baecque, Antoine, (2017). “Rire, leurer et avoir peur dans le noir” en Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges *Histoire des émotions-.Tomo 3*, Paris: Senil.
- De Beauvoir, Simone (1987). *El segundo sexo*. Buenos Aires, Siglo XX
- De Certeau, Michael (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana.
- Farge, Arlette “La part de l’émotion”, *Socio antropologie*, n° 27, 2013, pp.99-101.

- Frevert, Ute, (2017). “Le genre et l’histoire: l’exemple de la honte” en Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, *Georges Histoire des émotions. Tomo 3*, Paris: Senil.
- Fridan, Betty, (2009). *La mística de la Feminidad*, Madrid, Cátedra.
- Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI ed.
- Kraniauskas, John. “Eva peronismo, literatura, Estado”, *Revista de crítica cultural*, N° 24, Santiago de Chile, junio de 2002.
- Krieger, C. y Piedras, P. “Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino” en *Archivos de la Filmoteca*, octubre XXIII, N° 70, 2012.
- Leguen, Brigitte “Las mujeres escriben sobre la Resistencia Francesa” en *Revista de Filología Románica* (2016), Universidad Nacional de Educación a Distancia, Vol. 33, Número Especial, p. 133-139.
- Passerini, Luisa, Labanyi, Jo, Dile, Karen (2012). *Europe & Love in Cinema*. Bristol UK/ Chicago, USA: Intellect.
- Sorlin, Pierre, (1985). *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

Abstract: This work aims to investigate the possibilities presented by images to circulate unaddressed, untreated themes. In particular, it will focus on the virtues of the cinematographic device in relation to the management of contemporary themes, especially considering its role as an agent in emotional conformations.

With this interest, fragments of two documentary film productions, *Sadness and Piety* (Ophüls, France, 1969) and *A Field of Battle. Woman’s Body* (Álvarez, Argentina, 2013). Both films refer to traumatic memories, the first in relation to the German occupation in France during World War II and the second on the last Argentine military dictatorship

Keywords: gender – symbolic violence – optical unconscious

Resumo: Este trabalho propõe-se a indagar em volta das possibilidades que apresentam as imagens para por em circulação temáticas não abordadas, não tratadas. Focalizar-se-á em particular sobre as virtudes do dispositivo cinematográfico em relação à gestão das temáticas contemporâneas considerando em especial a sua função de agente nas conformações emocionais.

Com este interesse analisar-se-ão fragmentos de duas produções de cinema documental, *A tristeza e a piedade* (Ophüls, França, 1969) e *Campo de batalha. Corpo de Mulher* (Álvarez, Argentina, 2013). Ambas referidas a memórias traumáticas, relacionadas a primeira com a ocupação nazista na França e a segunda, com a última ditadura argentina.

Palavras chave: gênero - violência simbólica - inconsciente óptico

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]