

Situarse en el presente, mirar al pasado y pensar el futuro: dos reflexiones audiovisuales sobre transiciones democráticas

Viviana Montes

Instituto de Artes del Espectáculo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
CONICET

Resumen

Se intenta observar el vínculo reflexivo entre dos productos audiovisuales, sus contextos de producción y las transiciones entre procesos autoritarios y democracia en los países que representan, España y Argentina. Los filmes analizados son el español *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013) y el argentino *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988). A pesar de la distancia temporal y geográfica entre ambas películas resulta interesante su puesta en serie con el objetivo de observar cómo la centralidad de sujetos jóvenes motorizando el relato y los modos peculiares de trabajar el elemento temporal estructuran estrategias narrativas que destacan en el marco de las narrativas de transición de sus cinematografías. En este sentido, sin desconocer las diferencias entre los filmes, sus contextos de producción y su relación con el pasado, la lectura conjunta permitirá derivar reflexiones sobre ciertos modos de expresar en

Palabras clave:

cine en democracia,
narrativas de transición,
posdictadura, posfranquismo

imágenes miradas sobre el presente siempre atravesado por su correspondiente pasado.

Being in the present, looking at the past and thinking about the future: two audiovisual considerations on democratic transitions

Abstract

This article attempts to observe the reflexive link between two audiovisual products, their production contexts and the transitions between authoritarian processes and democracy in the countries they represent: Spain and Argentina. The films analyzed are the Spanish *El futuro* (Luis Lopez Carrasco, 2013) and the Argentinian *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988). Despite the temporal and geographical distance between the two films, we detect some points in common, such as the centrality of young subjects motoring the story and peculiar handlings of the temporal element as a narrative strategy, which allow us to structure the comparative analysis in order to study them as original references within the framework of the transition narratives of their cinematographies. In this sense, without ignoring the differences between the films, their production contexts and their relationship with the past, joint reading will allow us to derive reflections on certain ways of expressing in images views of the present always traversed by their corresponding pasts.

Keywords:

democracy cinema, transition narratives, post-dictatorship, post-franquismo

Localizar-se no presente, olhar o passado e pensar o futuro: duas reflexões audiovisuais sobre as transições democráticas.

Resumo

Este artigo procura observar o vínculo reflexivo entre dois produtos audiovisuais, seus contextos de produção e as transições entre processos autoritários e democracia nos países que cada um representa, a Espanha e a Argentina. Os filmes analisados são o espanhol *El Futuro*

Palavras-chave:

cinema em democracia, narrativas de transição, pós-ditadura, pós-franquismo

(Luis López Carrasco, 2013) e o argentino *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988). Apesar da distância temporal e geográfica entre os dois filmes, a sua serialização é interessante com o objetivo de observar como a centralidade dos sujeitos jovens na condução da história e as formas peculiares de trabalhar o elemento temporal estruturam estratégias de relato que salientam no quadro das narrativas de transição de suas cinematografias. Neste sentido, sem ignorar as diferenças entre os filmes, seus contextos de produção e sua relação com o passado, a leitura conjunta nos permitirá derivar reflexões sobre certas formas de expressar em imagens olhares sobre o presente sempre atravessado por seu correspondente passado.

Introducción: la transición en la historia, la transición en el cine

Las transiciones de regímenes autoritarios hacia otras formas de gobierno son procesos complejos, dinámicos e irregulares que no suelen constituirse como un sendero de mano única hacia la consolidación democrática. A tal punto que O'Donnell y Schmitter explican que la transición es

el intervalo que se extiende entre un régimen político y otro. [...] Las transiciones están delimitadas, de un lado, por el comienzo del proceso de disolución del régimen autoritario, y del otro, por el establecimiento de alguna forma de democracia, el retorno a algún tipo de régimen autoritario o el surgimiento de una alternativa revolucionaria (2010:27, 28).

Tanto en España como en Argentina, la construcción de la democracia demandó procesos complejos y singulares, cuyo análisis excede los propósitos de este escrito. Tampoco nos detendremos en las discusiones historiográficas sobre las correspondientes periodizaciones de cada transición. De todos modos, resulta ineludible señalar ciertas diferencias entre los procesos transicionales, sobre todo en lo que atañe al juzgamiento de los crímenes de cada dictadura y a las políticas de memoria. En Argentina se instituyó en 1983 la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), se publicó en 1984 su informe final titulado *Nunca Más*, entre los meses de abril y diciembre de 1985 se desarrolló el Juicio a las Juntas Militares; luego, se establecieron las leyes de Punto Final (1986) y de Obediencia

Debida (1987) y más adelante, entre 1989 y 1990 los indultos del entonces presidente Carlos Menem a civiles y militares que hubieran cometido crímenes durante la última dictadura. En España, en cambio, la Ley de Amnistía de 1977 (Ley 46/1977) evitó que la justicia juzgue a los responsables y provocó que la transición estuviera marcada por «el olvido de la memoria. Un olvido que fue, por un largo momento, memoria desencarnada» (Vilarós, 2018:11). Un atisbo de reversión de esta memoria desencarnada que señala Vilarós se inició en 2007 con la sanción de la Ley de Memoria Histórica (Ley 52/2007) que instaló el reconocimiento y la ampliación de derechos para las víctimas de la guerra civil y del franquismo.

En este trabajo nos proponemos analizar dos textos audiovisuales que advierten —cada uno a su estilo y en diálogo con su propio tiempo de producción— la complejidad del momento transicional al tiempo que reflexionan en imágenes sobre las expectativas y derivas de esas dos transiciones a la democracia. Los filmes presentan una distancia temporal y geográfica que resulta pertinente reconocer a fin de no falsear argumentos o extraer conclusiones dislocadas. En un caso, una voz de alerta se enciende desde el presente de la última transición democrática argentina en la cinta *Lo que vendrá* (Gustavo Mosquera, 1988); en el otro, la película *El futuro* (Luis López Carrasco, 2013) plantea una mirada retrospectiva y crítica de la

transición española. No obstante, en ambos casos se observa, por un lado, la centralidad de sujetos jóvenes protagonizando las historias que se narran y vehiculizando el relato; por otro, un interesante enhebrado del elemento temporal que organiza la narración. No son solo estos puntos de contacto los que motivan el análisis conjunto, es el modo original en que estos dos filmes construyen relato sobre esos procesos tan complejos y dinámicos que son las transiciones democráticas. Por lo tanto, nos resulta productivo elaborar un trabajo comparativo entre textos temporal y geográficamente dispares con el objetivo de indagar características comunes y diferenciales.

En las dos películas, el relato se encuentra protagonizado por sujetos jóvenes atravesados por la historia, esto quiere decir, marcados por el presente que habitan y por el pasado que arrastran. Otro punto coincidente es el uso particular del elemento temporal para estructurar la narración con cierto margen de ambigüedad, tensando las coordenadas y complejizando la estructura narrativa. Sobre estos dos ejes se vertebra nuestro análisis considerando a ambos filmes exponentes representativos y originales de las narrativas transicionales. Por *narrativas transicionales* comprendemos aquel corpus de productos culturales vinculados a la representación de ese tiempo liminal que son las transiciones entre procesos autoritarios y otras formas de gobierno;

ese *entre* dos tiempos que suscita su propia narrativa constituida tanto por procesos políticos como por procesos y fenómenos culturales. Es habitual que este tipo de narrativas evidencien tensiones que expresan la coexistencia de las marcas del pasado reciente junto con los desafíos y deseos del presente en construcción.

El enfoque teórico con el que nos proponemos avanzar sobre estos ejes articula nociones historiográficas (O'Donnell y Schmitter, 2010; Ansaldi, 2006; Portantiero, 1987) con otras propias de los estudios culturales que nos permitirán la puesta en serie de los filmes, sus contextos de producción y el pasado que tematizan. En este sentido, nos resulta relevante la recuperación de la perspectiva de Stuart Hall que hace José Colmeiro entendiendo que «la representación literaria y cinematográfica no es vista como parte de “un espejo de segundo orden que sirve para reflejar lo que ya existe, sino como esa forma de representación que es capaz de constituirnos como nuevos sujetos, permitiéndonos, de ese modo, descubrir lugares desde los que hablar”» (Colmeiro, 2011: 29).

En *Lo que vendrá* se narra la historia de Miguel Galván, un joven que regresa a una Buenos Aires que hace muchos años no veía, encuentra violencia y una bala perdida se aloja en su cerebro para confinarlo al limbo de un hospital en constante cese de actividades por problemas gremiales. En una extraña habitación

Miguel reflexiona sobre lo que sucede afuera, qué hace la gente, dónde están. En *Lo que vendrá* el afuera es el escenario de una distopía, un país arrasado por los efectos de la misma violencia que inmoviliza a Galván al principio del filme.

El futuro muestra escenas de una fiesta situada en los años ochenta que se entrelazan con distintos momentos de la historia, con el pasado de esa fiesta y con su futuro, cercano a nuestro presente. Algunas de las particularidades de la estructura narrativa del filme son el modo singular en que impera el fragmento como elemento constitutivo del relato, el desencuentro entre voz e imagen y el ruido que obtura el entendimiento. El filme se construye a partir de un falso *found footage* que permite recorrer imágenes del franquismo, la transición y el después enlazando las expectativas y promesas propias de ese tiempo con el presente de producción de la película en 2013. Esa materialidad de las imágenes interpela la noción misma de archivo aportando la construcción de un falso archivo para plantear una nueva lectura de la historia, una lectura que incluye, además, la actualización de ese pasado en el presente, sus reverberaciones y sus ecos acallados.

Jóvenes miradas sobre las transiciones

En primer lugar, hay que consignar que los dos trabajos son las óperas primas de sus directores, es decir, son los filmes que

inauguran sus respectivas trayectorias cinematográficas. La categoría de operaprimista suele asociarse a la idea de joven realizador, aunque juventud y debut filmográfico han transitado muchas veces por caminos separados, por ejemplo, durante los primeros años de la posdictadura argentina esto se vio afectado por la incorporación de directores y directoras que no habían tenido acceso al estreno de su primer largometraje durante la dictadura cívico-militar de los años previos y elevaban el promedio de edad habitual para la categoría de operaprimista. Gustavo Mosquera fue uno de los jóvenes cineastas que iniciaron su carrera en la dirección durante la última transición democrática argentina. Su formación académica en el Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC) se vio interrumpida porque fue convocado a alistarse al servicio militar obligatorio.¹ Luis López Carrasco nació al inicio de la década del ochenta, época en la que sitúa el primer trabajo audiovisual que lleva su firma personal como director.² Evidentemente, cada director se ve implicado en el pasado que narra de maneras diferentes, Mosquera transitó su juventud en dictadura y vivenció el advenimiento de la democracia y desde allí enuncia su

mirada sobre el presente posdictatorial, López Carrasco observa el tiempo pretérito atravesado por sus consecuencias, pero no por su inmediatez.

En los primeros años de la posdictadura argentina, la representación cinematográfica de las y los jóvenes oscilaba, mayormente, entre las víctimas del pasado reciente y sujetos a los que el mundo alrededor se les volvía difícil de descifrar, un territorio amenazante, un espacio opaco y hostil. Andrés Farhi encuentra llamativo el destino mortal que el cine de la apertura democrática reserva para los jóvenes, a tal punto que se pregunta: «¿por qué en un momento en que se resignificaba el valor de la vida, el cine nacional habló con cierta regularidad de la tragedia juvenil?» (2005:12). Al cine argentino le llevó más de treinta años recobrar a los jóvenes faltantes de sus pantallas. A partir de la segunda década del siglo XXI películas como *La peli de Batato* (Peter Pank y Goyo Anchou, 2011), *La Organización Negra (ejercicio documental)* (Julieta Rocco, 2016), *Cemento, el documental* (Lisandro Carcavallo, 2017) o *Stud Free Pub (una buena historia)* (Ariel Raiman, 2019) recuperan a los y las jóvenes protagonistas de la fiesta cultural de la apertura democrática restituyendo

¹ En Argentina, la instrucción militar obligatoria para hombres de entre dieciocho y veintinueve años estuvo vigente hasta 1994.

² Luis López Carrasco forma parte del Colectivo de cine experimental y documental Los Hijos fundado en 2008.

la rebeldía, el carácter productor, experimental e innovador de esa juventud, esa necesidad de crear, celebrar y descargar toda la energía reprimida.

En la cinematografía española producida durante la transición aparecen, entre otros, los y las jóvenes de *La Movida*.³ Durante aquellos años la cultura subterránea dice presente en las pantallas, por ejemplo, en filmes de Pedro Almodóvar correspondientes a ese período como *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) o *Laberinto de Pasiones* (1982). Luego, podría utilizarse la distinción que planteamos respecto del cine argentino para catalogar películas como *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) con su intento desesperado de buscar en la imagen cinematográfica las respuestas que ese sujeto escindido no puede hallar en la realidad que lo circunda o, *Volver a empezar* (Luis Garcí, 1982) como representativa de la serie que retoma la reflexión sobre el pasado reciente, una cinta emblemática para recuperar la representación de las jóvenes víctimas del franquismo que termina con la leyenda: «Esta película quiere rendir homenaje a los hombres y mujeres que empezaron a vivir su juventud en los años treinta... A esa generación interrumpida, gracias».

Los y las jóvenes asistentes a la fiesta que nuclea la narración en *El futuro* son

un eco de *La Movida*, pero también de sus efectos. Beben, bailan, consumen drogas, conversan, ensayan en y con sus cuerpos la experiencia de haber sobrevivido al franquismo. Tienen acceso al centro del relato, sin embargo, hay algo que provoca una ruptura, un extrañamiento porque sus cuerpos se fragmentan en los planos y porque imagen y sonido no presentan una relación de correspondencia. Gadamer explica que «el carácter temporal de una fiesta [consiste en que] se ‘celebra’, y no se distingue en la duración de una serie de momentos sucesivos [...], es también característico de la fiesta que por su propia cualidad de tal ofrece tiempo, lo detiene, nos invita a demorarnos» (1991:47, 49). Eso hace el filme, acepta la invitación a la demora e introduce a espectadores y espectadoras en el terreno de la incertidumbre, en un tiempo que es pura sucesión de momentos celebratorios. Sin embargo, hay un instante en que la intrusión de imágenes del pasado suspende el presente festivo de la diégesis subrayando el peso de ese pasado sobre el presente.

Los materiales que componen el filme simulan ser restos de archivo encontrados. No obstante, son imágenes de ficción, filmadas y montadas en base a un guion que tiene como objetivo borrar los

³ Utilizamos la expresión genérica *La Movida* para referirnos a ese movimiento contracultural surgido inicialmente en Madrid en el posfranquismo, pero que pronto irradió en otras zonas del territorio español replicando la experiencia.

límites entre ficción y documental, entre historias e Historia, entre representación y reflexión. La impronta de los ochenta es innegable en las festivas imágenes de la película de López Carrasco, pero se tensa en el encuentro con las fotografías de familias tradicionales y, aún más con la última imagen, signo del capitalismo global. En este filme el futuro es el presente y el pasado una clave para leerlo. La mirada que filtra esa lectura es la mirada joven y las tempranas promesas de la posdictadura se plasman en el desencanto del cuadro final. Vale recordar que la película se inscribe en un contexto socioeconómico que inicia en 2009 y se profundiza en los años siguientes, marcando su punto de ebullición en las movilizaciones sociales que se producen en España en 2011 cuando «después de unos años inolvidables de renovado esplendor optimista, estalla una crisis que obliga a torcer la mirada para reconsiderar el pasado cercano [provocando un] cuestionamiento radical al milagro español y sus efectos festivos en la cultura posterior a los años noventa» (Fernández, 2014:210, 211).

A diferencia de lo que ocurre en *El futuro*, que en su última imagen sella la mirada al pasado, en el filme argentino la joven mirada no se dirige hacia atrás porque el pasado está vivo en el presente y no cesa de manifestarse (tanto en el plano de la ficción como en la realidad que vive el país, ya que en Argentina se sucedieron diferentes intentos de reversión autoritaria

entre 1987 y 1990). En la primera secuencia de *Lo que vendrá* Miguel maneja por la ruta al amanecer y en primera persona relata que hacía mucho tiempo que no volvía a Buenos Aires, que ya cuando se fue no era la misma y que alguien le dijo que ahora se sorprendería. No sabemos, sin embargo, cuándo se fue, adónde, por qué, ni por qué regresa. De esa manera comienza a instalarse una ambigüedad que aparenta, pero no confirma el diálogo con el presente inmediato que el país vivía en 1988 cuando el filme se estrenó.

La ciudad lo recibe con grafitis, una manifestación, fuerzas represivas y un policía de civil comandando el operativo (representación de los resabios del pasado reciente). Se desata la represión y un disparo de bala impacta en el parietal izquierdo del protagonista. Lo trasladan al hospital, un extraño territorio desértico y laberíntico, un hospicio de pasillos vacíos y habitaciones oscuras. En el desconcierto de Miguel, en su coma profundo hay una pregunta que insiste a lo largo de toda la trama. Hay una fijación en torno a lo que sucede afuera y sobre la gente afuera. «¿Dónde están? ¿Qué hacen?» La pregunta parece funcionar en un doble sentido, por un lado se dirige a las calles de la ciudad de Buenos Aires en la película pero, sobre todo, interpela al público como si ese afuera no se manifestara solo en relación al espacio otro respecto del hospital sino, fundamentalmente, al afuera de la pantalla cinematográfica.

En algún momento, el personaje del filme logra acceder a su afuera inmediato. Su compañero de habitación, un anciano, le dice: «-Pibe andate, no es tu turno todavía, volá.» Afuera es el escenario de la devastación, primero recorre los pasillos solitarios, mezcla de abandono y fin de fiesta. Tras los muros del nosocomio, la noche (que contrasta notablemente con el amanecer con que inicia el filme) y sobre la oscuridad más absoluta, las luces de la ciudad. Escuchamos el pensamiento de Miguel: « -Esto sí lo reconozco, es mío. Pero dónde está la gente, tiene que estar en algún lado.» Entonces aparece la gente, cierta gente, parecen sobrevivientes noctámbulos de alguna catástrofe, inmersos en un callejón donde impera la violencia. Esa presencia articula las diferentes capas del campo cultural de los ochenta en Argentina ya que se encuentra «en su deambular urbano con una escena en la que varios integrantes de *La organización negra* y de *Las gambas al ajillo* exhiben situaciones que mezclan el teatro físico y la estética del shock propio del primero de estos grupos» (Sala, 2020:58).

Esta inclusión de los protagonistas de la escena cultural joven, *La Movida* en España y el *under teatral* en Argentina permite que en ambos filmes se exprese el anclaje con el momento transicional, que es siempre político, social y cultural. Esta juventud situada en la historia, en el presente de sus contextos de producción está innegablemente atravesada por el

pasado autoritario y su mirada urgente puesta en el futuro que les pertenece. Su tiempo lleva impresas y expone las marcas de ese pasado autoritario representado por la violencia y el desconcierto en *Lo que vendrá*, por la exuberante efervescencia de lo que ha permanecido demasiado reprimido en *El futuro*. En los dos casos algo nubla el sentido y distancia de la realidad, la bala en el primer caso, el alcohol y las drogas en el segundo. Finalmente hay, también, en uno y en otro una apelación al porvenir, en el futuro sobre el que Mosquera intenta advertir o en la catástrofe neoliberal desde la que sitúa su enunciación López Carrasco.

Los pliegues del tiempo

Además de la centralidad atribuida a los sujetos jóvenes como punto nodal que articula la narración, las dos películas que analizamos presentan modos interesantes de imbricar el componente temporal en la narración para trazar vínculos con sus contextos históricos. En *Lo que vendrá* se toma un hecho de la realidad para impulsar el relato y se utilizan ciertas marcas temporales que operan como indicios sin llegar a la referencia literal. En *El futuro* las diferentes temporalidades que atraviesan la trama se construyen a través de la materialidad visual y sonora del filme.

A los pocos minutos del inicio, *Lo que vendrá* presenta un hecho que provoca una detención total y la narración misma

se teje en torno a ese instante en el que la bala daña el cerebro de Miguel Galván y lo suspende todo. La mayoría de las películas se ocupan de hacer avanzar la acción, pero *Lo que vendrá* se detiene, observa, reflexiona, se instala en un estado de latencia en el que el mundo alrededor se expresa evidenciando su conflictividad mientras que el sujeto se encuentra paralizado, esforzándose por ubicar algún asidero que funcione de acceso a una realidad que, *a priori* le resulta incomprendible. Gustavo Mosquera, director de *Lo que vendrá* reconoce haber tomado como inspiración para el guion de su película el asesinato de Dalmiro Flores, un joven obrero que resultó muerto por un disparo durante la Marcha de la Multipartidaria⁴ en diciembre de 1982. Flores quedó tendido en el suelo sin que se identificara al tirador. Mosquera recuerda con preocupación este hecho y subraya la decisión de incorporar cierto elemento atemporal en la atmósfera del relato para señalar que «la violencia traspasa distintas épocas y se camufla de diversas maneras.»⁵

Buenos Aires se construye en el filme como un territorio arrasado por una conflictividad que no acaba de extinguirse, sino que permanece con expresiones

que acentúan su actualidad. Si bien el juego temporal no permite, ni apela a fechar con precisión el presente de la diégesis, es posible reconocer las referencias que configuran un entramado en el que se manifiesta la «estructura de sentimiento» (Williams, 1997:155) de la inmediata posdictadura argentina. Esas figuras semánticas, que según Williams, suelen aparecer primero en el arte como indicios de la conformación de una nueva estructura de este tipo pueden encontrarse en el filme representadas por el que regresa (de un posible exilio que, no obstante, no se explicita en el universo ficcional), los que no se sabe dónde están (y se igualan en esa incógnita con las y los treinta mil detenidos desaparecidos de la dictadura argentina), la sociedad relegada a la inacción, el policía corrupto que opera en las sombras haciendo un uso desmedido y criminal de su condición de fuerza represiva del Estado, el comisario (también corrupto) que en unas pocas frases resume que el accionar represivo no fue desarticulado y continua condicionando el presente.

El desconcierto que propicia la trama es consecuente con el funcionamiento del filme de Gustavo Mosquera como

⁴ Bajo la denominación abreviada la Multipartidaria se nombra a la Multipartidaria Nacional, una agrupación de diversos partidos políticos argentinos que se creó en 1981 con el objetivo central de presionar políticamente en pos de recuperar la democracia. A partir 1982 definieron un plan de movilización. Véase Velázquez Ramírez (2019).

⁵ Entrevista realizada por la autora el 12/07/2018.

contrapunto de una narrativa de transición que en la inmediata posdictadura apostó por estructuras lineales, representaciones miméticas de la realidad e historias que, en muchos casos se (sobre) explicaban a sí mismas. El porvenir que la película enuncia se debate entre la calamidad y el escepticismo y el presente de la enunciación se evidencia como el momento propicio para plantear los interrogantes que puedan derivar acciones capaces de torcer el rumbo de los acontecimientos.

En *El futuro* el tiempo se encadena y se pliega sobre sí mismo. La propia materialidad de la imagen, remitiendo a un archivo falso, disfrazando de material encontrado lo que es una ficción revela en su artilugio las trampas que la historia nos tiende. Aquí, el filme de López Carrasco funciona como la cápsula del tiempo que él mismo revela que anhelaba hacer⁶, «una cápsula del tiempo, que contiene el revelado simbólico de una época, el archivo de sus sucesivas discontinuidades» (Labrador Méndez, 2014:90). López Carrasco explica con mucha claridad la relación entre los tiempos y la necesidad de construir archivo, de construir memoria en una entrevista concedida a la revista chilena *La Fuga*:

España tiene un déficit de memoria muy fuerte a lo largo del siglo xx. Y creo que, precisamente es difícil encontrar el archivo, es importante que seamos capaces de generar un archivo hecho desde el pasado —esto puede ser muy pretencioso— desde mi punto de vista pero, de acuerdo, necesario sobre todo ahora que hay una verdadera crisis casi sistémica, en el cual de repente toda la identidad colectiva que tenía la sociedad española, se ha quebrantado (Pinto Veas, 2014).

Al inicio del filme, sobre el fondo negro de una pantalla sin imagen o sin más imagen que un plano negro se interrumpe la música. La ausencia de imagen dialoga con esa canción trunca e irrumpe la noticia. La historia se hace presente a través del audio grabado en la rueda de prensa del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en 1982. Se anuncia la victoria electoral y Felipe González llama a todos los sectores de la política y la ciudadanía a unirse en el bien común de la consolidación definitiva de la democracia española y en la superación de la crisis económica. Luego, la aparición del título invierte la relación de fuerzas entre sonido e imagen, en el más absoluto silencio la estridencia del amarillo de la tipografía anuncia *EL FUTURO* en el centro del plano. De allí en más la relación entre

⁶ Luis López Carrasco ha expresado que «quería hacer con la película una especie de cápsula de tiempo anacrónica. Y que, cuando salgas de la película y veas el día y salgas a la actualidad, jugar un poco a la ambivalencia de no saber si has estado en una época o en dos épocas a la vez» (Pinto Veas, 2014).

lo que se ve (se da a ver), lo que se oculta, lo audible y el ruido forman un complejo conjunto de sentidos.

La cámara recorre una casa y un joven (el propio director del filme) fuma en primer plano, canta la canción que se oye, pero lo que se escucha no es su voz, sino la pista original de la canción. Esa decisión de implicarse visualmente en su película, de aparecer en primera persona y en primer plano revela el profundo sentido de pertenencia con la historia que, experimentación formal mediante, se narra. Su voz, reemplazada por la canción original señala la relevancia que las canciones elegidas tendrán en lo que resta de película. A tal punto que las últimas palabras se ceden a *Nuclear sí*, tema del grupo de música electrónica *Aviador Dro* creado en 1979. También se subvierte aquí la lógica musical, no se escucha la canción, solo se leen las frases de su letra, una por pantalla, como si lo que no se dice en la voz de los personajes que aparecen a lo largo de todo el filme pudieran expresarlo mejor las canciones de los años ochenta que, por otra parte, no son aquellas que han quedado en el acervo de la memoria sonora de la época:

Yo quiero bañarme en mares de radio, con
nubes de estroncio, cobalto y plutonio.

Yo quiero tener envolturas de plomo y
niños deformes montando en sus motos.

Desiertas ruinas en bellas piscinas, mujeres
resecas con voz de vampiras.

Mutantes hambrientas buscando en las
calles cadáveres frescos que calmen su
hambre.

Colinas ardientes de sol abrasadas y bos-
ques de luces de pieles quemadas.

Serpientes monstruosas devorando casas
y enormes desiertos cubiertos de brasas.

Otro rasgo llamativo es el montaje del filme. No hay transición entre las escenas consecuentes, sino cortes abruptos entre instancias que más que encadenarse se convierten en fragmentos dispuestos en una línea de sucesión. En las escenas de la fiesta propiamente dicha, el plano sonoro lo protagonizan la música, el ruido y fracciones de conversaciones que solo por momentos se rozan con el entendimiento del público, todo parece tener los mismos cortes que el montaje entre planos. Las frecuentes interrupciones visuales o auditivas de lo que podría conformar un sentido acabado, incluso la elección de temas musicales poco conocidos para el oído del espectador promedio, no permiten que afloren el recuerdo, ni la identificación. Por el contrario, el distanciamiento —en sentido brechtiano— habilita la reflexión.

De pronto el pasado vuelve a irrumpir, ahora en plena fiesta y lo hace a través de la inclusión de una serie de fotografías de un tiempo claramente anterior. Son familias, mujeres, niños y niñas. ¿Un álbum de recuerdos encontrado por alguno o alguna de las participantes de la

fiesta? No se explicita y como si se tratara de una insignificante interferencia visual la fiesta continúa, pero solo puede ser insignificante para quienes participan de la fiesta, no para quien observa desde este lado de la pantalla. Esas fotografías están al servicio de activar cierta alerta en el público, la fiesta y el pasado tienen algo en común.

Al minuto cuarenta y nueve, aproximadamente, la película muestra un efecto similar al de las cintas que se trababan durante la proyección manual de las películas realizadas en material filmico, algo aparenta romperse. La imagen se detiene por unos segundos, vuelve el fondo que había acompañado el título inicial del filme seguido por una pantalla completamente blanca y se retoma la fiesta. Sin embargo, algo ha cambiado, la fiesta se encuentra borrosa y silenciada, ningún sonido corteja los minutos siguientes y un agujero negro gana gran parte de la pantalla sobreimprimiéndose sobre las imágenes festivas. Finalmente, un recorrido arquitectónico por la ciudad quieta, solitaria e igual de silenciada impide resituarnos temporalmente con facilidad. ¿En qué época estamos? El 2013 y los ochenta se confunden en las imágenes ciudadanas, la fiesta queda ubicada entre el pasado franquista y el presente de una España en crisis; el público cautivo, atravesado por todos esos tiempos que componen capa sobre capa, pliegue sobre pliegue, el presente.

Conclusiones preliminares para dos ficciones reflexivas

Si *Lo que vendrá* advertía ciertos riesgos por la actualización de un pasado que no cesaba de hacerse presente durante la transición y no permitía la consolidación de la democracia naciente, *El futuro* traza líneas temporales enlazando jóvenes distantes, los y las jóvenes de la fiesta de la transición y los del presente del filme, testigos de las promesas incumplidas de aquellos años previos. La preocupación de Mosquera por lo que el terrorismo de Estado lega a la posdictadura le permite enunciar su idea en un presente aplicable a muchos tiempos, pero absolutamente coherente con el contexto de producción del filme. La película de López Carrasco, por su parte, contiene en su enunciación el devenir de una historia muy bien representada en la dedicatoria de la reedición de un libro paradigmático para pensar la transición española: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* (Vilarós, 2018). Allí la autora expresa:

A esa nueva generación, pues, dedico esta nueva edición. A todas las personas jóvenes en situación de precariedad; a todas aquellas a las que las promesas de una vida mejor y de una mejor democracia patrocinadas por el consenso político y de olvido en el posfranquismo se les han revelado o bien cínicamente falsas o bien profundamente desafortunadas (2018:28).

A esa nueva generación pertenece el director de *El futuro*, quien revela a través de su audiovisual la matriz del infortunio de su tiempo. López Carrasco reconoce en los años cercanos a la producción del filme la aparición de una corriente crítica que renueva cierta mirada dominante y homogénea sobre la transición. Esa tendencia revisionista habilitó nuevos relatos, como por ejemplo *El futuro*. En palabras de su director:

me parecía interesante que nadie nunca hablaba de los '80 en España. Era como si en los '80 hubiera una especie de halo maravilloso en el que todo el país se modernizó, hubo un enorme progreso social y me parece que esa homogeneidad del relato de los '80, había llegado la hora de desestructurarlo (Pinto Veas, 2014).

Desestructura la imagen agujerada, las irrupciones de otros tiempos distintos al presente de la representación, el dificultoso acceso al discurso de los personajes, el juego con un archivo inexistente creado para la ocasión, las situaciones que no están dispuestas simplemente para la cámara y por tanto exceden el plano o son interceptadas por cuerpos que se interponen. Todo ello provoca que, en consecuencia, el espectador quede por fuera de la fiesta, alejado, extrañado. Este tipo de elección formal para representar la transición ubica al espectador del siglo XXI ante una historia fragmentada, cuyos

sentidos son constantemente interrumpidos y obstruidos. De esta manera, el presente de producción del filme, compartido con espectadores y espectadoras es el resultado de una superposición de capas de historia que forman un conglomerado sobre el que la película pone una lupa por momentos borrosa, complejizando la idea de acceso al entendimiento de la historia.

En el caso de *Lo que vendrá* la estructura narrativa no se compone de tantas capas y hay que reconocer que entre ambas producciones hay una distancia temporal importante, lo cual implica muchos cambios en términos políticos, audiovisuales y tecnológicos. Sin embargo, la estructura de personajes y la indeterminación que se crea alrededor del protagonista, de su propia vivencia del trauma y del espacio que habita configuran una película que se distingue de gran parte de la escena audiovisual de la última transición democrática argentina. Si como sostiene David Oubiña «el cine de los ochenta es un cine de películas hechas de respuestas apresuradas antes que de preguntas reflexivas» (2018:24), *Lo que vendrá* es uno de los filmes que consigue con una mirada novedosa del cine y de la política provocar preguntas que no encuentran fácil respuesta.

Ambos filmes rompen con «cierta tendencia a reconstruir el pasado como una narrativa sin fisuras» (Colmeiro, 2011:31) tan habitual en gran parte de la representación cinematográfica del pasado traumático tanto en Argentina como en España.

El capital simbólico con que las dos películas le dan forma al pasado permite la expresión de las fricciones que implica toda transición. En este sentido los filmes analizados, como el ángel de la historia benjaminiano⁷ fijan su mirada el pasado y ante la catástrofe que amontona ruinas sobre ruinas, muertos sobre muertos son arrastrados irremediabilmente, de espaldas hacia el futuro, mientras articulan luces y sombras, voces y silencios para plantear su mirada sobre la historia, que es a la vez pasado, presente y futuro. Las dos películas son verdaderas memorias palimpsestos, memorias que se siguen escribiendo, que continúan centelleando y que más que acceder al entendimiento de la historia nos permiten seguir interrogándola para pensar el presente y proyectar otros futuros posibles. Allí, en el terreno en que el muchas veces las políticas oficiales ofrecen sutura, este tipo de narrativas pone en jaque la pretensión de construir la historia en base a relatos cerrados para proponer que los públicos, es decir, las sociedades se sigan pensando y construyendo a sí mismas.

Referencias bibliográficas

- ANSALDI, Waldo (2006). *Juego de patriotas. Militares y políticos en el primer gobierno posdictadura en Bolivia, Brasil y Uruguay* en Pucciarelli, Alfredo (coord.) *Los años de Alfonsín*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- BENJAMIN, W. (2007). *Sobre el concepto de historia. Tesis y fragmentos*. Buenos Aires: Ed. Piedra de Papel.
- COLMEIRO, J. (2011). ¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista. *452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4,17-34.
- FARHI, A. (2005). *Una cuestión de representación: los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- FERNÁNDEZ, A. (2014). La mirada histórica. Estrategias para abordar la cultura de la transición española. *Kamchatka: revista de análisis cultural*, 4, Diciembre, 189-207.
- GADAMER, H-G. (1997). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.

⁷ Véase Benjamin, Walter (2007)

- LABRADOR MÉNDEZ, G. (2014). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española*. Madrid: Siglo XXI/Akal.
- O'DONNELL, G. y SCHMITTER, P. (2010). *Transiciones desde un gobierno autoritario*. Buenos Aires: Prometeo.
- OUBIÑA, D. (2018). La ficción, lo teatral y lo documental. De la Generación del 60 al nuevo cine argentino. En Bernini, E. (ed.) *Después del nuevo cine: diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- PINTO VEAS, I. (2014). Luis López Carrasco: director de *El futuro* (2013, España). *La Fuga*, 16.
- PORTANTIERO, Juan Carlos y José NUN (1987). *Ensayos sobre la transición democrática en la Argentina*, Buenos Aires: Puntosur.
- SALA, J. (2020). Clics modernos: las relaciones cine-teatro durante la postdictadura argentina. *Significação, São Paulo*, v. 47, N° 54, julio-diciembre, 43-61.
- VELÁZQUEZ RAMÍREZ, A. (2019). *La democracia como mandato. Radicalismo y peronismo en la transición argentina (1980-1987)*. Buenos Aires: Ediciones Imago Mundi.
- VILARÓS, T. (2018). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- WILLIAMS, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península S.A.