

*La mirada invisible*. Dir. Diego Lerman. Argentina. 2010. Dur. 95 min.

En marzo de 1982, Argentina atravesaba la última fase de la dictadura militar que había tomado el poder el 24 de marzo de 1976. Uno de los gestos desesperados del régimen, ante los indicios inequívocos de su derrumbe, fue la incursión militar en las Islas Malvinas, iniciada el 2 de abril. *La mirada invisible*, nuevo film de Diego Lerman, aborda el mes previo al comienzo de la guerra. Y lo hace a través de la mirada de María Teresa, una joven preceptora del Colegio Nacional de Buenos Aires, la institución educativa más prestigiosa y tradicional del país.

Si bien la representación de la experiencia totalitaria se convirtió en recurrente en el cine argentino realizado a partir de la recuperación democrática, este film presenta ciertas particularidades que lo distinguen de las aproximaciones habituales. En principio, debe destacarse que su director, nacido el mismo día del golpe de estado, pertenece a la generación del Nuevo Cine Argentino, caracterizada por la búsqueda de formas novedosas de abordaje de las problemáticas sociales y políticas. Una estrategia privilegiada por este movimiento es la configuración de una mirada oblicua sobre los fenómenos históricos. En este caso, la representación de la última fase de la dictadura se introduce a partir de una microhistoria. La película se construye a partir de un procedimiento sinecdótico: una historia pequeña y cotidiana se propone como representativa de un proceso histórico mayor. El seguimiento permanente de María Teresa permite que el interior del colegio se manifieste como una reproducción del resto del país. La disciplina militar que debe hacer cumplir a los estudiantes funciona como una réplica a escala de los mecanismos de disciplinamiento que regulan las conductas públicas y privadas. La distinción entre el adentro y el afuera del colegio parece desvanecerse ante la certeza de que ese ámbito cerrado no hace más que reflejar aquello que ocurre en el exterior. Éste, sin embargo, apenas es representado. El fuera de campo se define como el recurso central de una película que decide no mostrar explícitamente los episodios más destacados del período, sino que alude a ellos a través de su repercusión en ese universo restringido.

Por otro lado, la Historia no sólo se encuadra desde uno de sus destellos microscópicos, sino que se lo hace desde la subjetividad de su protagonista. Encargada de ser la guardiana del orden, responsable de la conservación del rigor y de la conducta considerada correcta, María Teresa lleva hasta sus últimas consecuencias las tareas encomendadas. En la búsqueda de satisfacer a su superior, el Jefe de preceptores, se convierte en un engranaje necesario de la maquinaria represiva. La invisibilidad a la que se refiere el título de la película remite a la omnipresencia de los mecanismos de control. El poder debe desarrollar una vigilancia continua y no siempre perceptible. Aún aquellos que lo representan son observados por otros ojos tan invisibles como los suyos. La figura del Panóptico, que Michel Foucault retoma de Jeremy Bentham, parece definir con exactitud este sistema organizado alrededor de mecanismos ópticos de control. Las cadenas de miradas que articulan la película son semejantes a aquellas que delimitan un círculo del que parece imposible escapar.

La educación impartida en aquel contexto permanece también ausente de la película. La dinámica del colegio no se analiza a partir de criterios educativos, sino a través de aquellos estrictamente vinculados con la disciplina. Al elegir a una preceptora como centro de la historia, sólo se tiene acceso al plano de la vigilancia. Cada gesto de control, cada palabra dirigida a los alumnos, se carga de un notable sentido ideológico. Los continuos actos de imposición disciplinaria, como la evaluación del largo del cabello de los alumnos, el color de sus medias o la distancia existente entre sus cuerpos, se manifiestan en toda su violencia simbólica.

Esa represión sobre los cuerpos pone en evidencia la militarización de la sociedad civil y sus instituciones. La materialidad del silencio impuesto por el rigor militar se configura en la película como una muestra de la forma en la que el totalitarismo había sido absorbido y naturalizado en la vida cotidiana. El cumplimiento ciego de las normas y el acatamiento de cada una de las reglas que organizan la dinámica de la cotidianeidad parecen dar cuenta de la absoluta instauración del terror. Sin embargo, si bien se hace hincapié en las múltiples formas a través de las cuales la sociedad civil

reproduce los mecanismos represivos, también se incluye, en ese momento de decadencia de la dictadura, la aparición de ciertas grietas en el entramado del poder. Este señalamiento distingue a la película de la mayor parte de los relatos sobre este período. En especial porque el enfoque más frecuente sobre el régimen se centró en el momento del golpe de estado y en los años inmediatamente posteriores, aquellos que se extienden entre 1976 y 1979, la etapa más atroz de la represión. Sólo en escasas oportunidades el cine argentino se ocupó del derrumbe del régimen. Pequeños instantes de *La mirada invisible* como una fiesta organizada por un compañero de trabajo de María Teresa, la lectura de revistas contraculturales por parte de los alumnos o el surgimiento del fenómeno del rock nacional indican la irrupción de leves resquicios que anticipan la resquebrajadura definitiva del gobierno militar.

En ese marco, Lerman se atreve a poner en relación dos dimensiones de la represión: una estrictamente político-ideológica y la otra sexual. El correlato entre estas dos esferas se consigue a través de una acción emprendida por la protagonista: entrar a escondidas al baño de varones para controlar si los alumnos fuman. A este acto de vigilancia subyace, sin embargo, el descubrimiento del goce. En la práctica de la vigilancia, María Teresa encuentra el placer sexual. Se escuda en las reglas para dejar fluir un deseo que sólo puede manifestarse en ese dominio de lo bajo que es el baño. El deber maquinal habilita un placer que aparece negado en el plano racional. La elección del baño como espacio privilegiado resulta central en la organización espacial de la película. No sólo porque vincula lo bajo o clandestino con el lugar de circulación del deseo, sino porque acentúa la importancia de los espacios en la distribución del poder. La magnificencia del colegio se equipara a su definición como ámbito del saber. Por el contrario, el personaje se manifiesta en toda su insignificancia. La monumentalidad espacial se propone como una metáfora de la omnipotencia de las instituciones y la fragilidad de los sujetos que las atraviesan.

En el final de la película, la inclusión de material de archivo con el presidente de facto, Leopoldo Galtieri, anunciando el comienzo de la guerra, posibilita la restitución de la Historia. Si hasta ese momento la microhistoria parecía suficiente para dar cuenta de los terrores circulantes, en la clausura se impone la necesidad de introducir esa imagen potente de la macrohistoria. Este acto de locura criminal de la dictadura, que implicó su derrumbe definitivo, se presenta con toda su carga de tragedia. Las multitudes que festejan en la Plaza de Mayo y señalan su adhesión a la guerra, funcionan como una ilustración perversa del éxito de la dictadura en la configuración de las subjetividades.

Mariano Vélez, Universidad de Buenos Aires

*La Mission*. Dir. Peter Bratt. U.S.A. 2009. Dur. 117 min.

Made during a four-year period and winner of over a dozen important prizes, Bratt's *La Mission* is the most important Chicano film made since Patricia Cardoso's 2002 *Real Women Have Curves*. What is particularly remarkable about Bratt's film is that, as its title indicates, it references the Mission District of San Francisco and focuses on working-class, mostly Chicano, individuals in an American city that is not customarily viewed in either term. *La Mission* breaks with the romanticized stereotypes of San Francisco, including those of its gay culture to tell an authentic, moving, and convincing story of a father-son conflict that serves to underscore important tensions within Chicano culture and, to be sure, within American society as a whole. That the conflict between Che Rivera (Benjamin Bratt) and his son Jesse (Jeremy Ray Valdez, turns on the father's inability to accept the homoerotic needs of his son and does not really make constitute *La Mission* as a "gay Chicano cross-over film," as legitimate as that might be. Rather, Bratt centers on the conflict centered on the father's homophobia (a conflict which, it must be said, is played out with total frankness, honesty, and psychological accuracy) to probe in a complex way the iron grip of violence in the basic human