

LA DISTANCIA POSIBLE

Protagonista y testigo durante más de medio siglo de muchos sucesos de la cinematografía argentina, la figura de Lita Stantic representa la celebración del cine como arte, el arte como compromiso, el compromiso como política de la forma. En el año 2013 Máximo Eseverri y Fernando Martín Peña dan a conocer el libro Lita Stantic, el cine es automóvil y poema (Eudeba). Retomando la cantidad de materiales recabados para su realización, Eseverri ofrece aquí un perfil de la productora y directora poniendo el foco en su largometraje Un muro de silencio.

POR MÁXIMO ESEVERRI

É lida María Stantic nació en 1941 en el barrio de Parque Chas, ciudad de Buenos Aires. Es hija de un matrimonio de eslovenos que habían llegado a la Argentina huyendo de la guerra y la pobreza. Siendo muy joven se abrió camino como profesional del cine en una época en la que ese ámbito era casi por completo masculino y decididamente machista. En los sesenta fue una trabajadora, una estudiante de Letras y sobre todo una militante que defendió su opción por el cine entre realizadores que abrazaron la lucha armada. Durante la dictadura permaneció en la Argentina y debió encontrar caminos para realizar películas no queridas por el régimen, junto a Lautaro Murúa, Adolfo Aristarain y Alejandro Doria. En los ochenta, junto a María Luisa Bemberg, formó una dupla tan exitosa como inédita: nunca dos mujeres argentinas se habían asociado para hacer cine. En los noventa, siendo ya una productora de trayectoria, abandonó las fórmulas tradicionales para arriesgarse como directora de *Un muro de silencio*, una película a contrapelo de su época, que hablaba de la memoria mientras el olvido buscaba decretarse por ley. Su nombre ya estaba entre los más distinguidos del cine argentino cuando decidió apostar por lo nuevo, por los que llegaban. Fue cinéfila, cineclubista, crítica cinematográfica amateur, cortometrajista. Hizo cine publicitario, cine independiente, cine por encargo y cine militante. Viajó a Hollywood por una nominación al Oscar y recorrió todo el circuito de festivales internacionales con películas de directores consagrados y noveles. Antes de todo eso, siendo una joven de clase media baja, desafió los mandatos familiares y sociales, y fue una de las muchas mujeres argentinas que, cuando despuntaba la segunda mitad del siglo XX, torcieron el rumbo de su destino ocupando un espacio en el circuito cultural y el mundo profesional. Formó una familia, su pareja fue detenida-desaparecida y crió a su hija Alejandra en soledad. Trabajó



cerca de militantes feministas, lideró organizaciones gremiales y mantiene hasta hoy una activa participación en organismos de derechos humanos.

Durante más de medio siglo, Lita Stantic fue testigo o protagonista de muchos de los principales sucesos del cine argentino. Su aporte permite dimensionar, por contraste, el drama de una generación arrasada y el indudable impacto que tantas ausencias han tenido en la sociedad y la cultura de nuestro país. De la Noche de los Bastones Largos a la larga noche genocida de la última dictadura, decenas de miles de argentinos como la joven Lita fueron reprimidos, perseguidos, encerrados, torturados, asesinados de manera cruel y sistemática. En medio de esa historia reciente repleta de muertes, fracasos y desilusiones, el trabajo de Stantic constituye uno de los pocos puentes que han permitido mantener la transmisión entre generaciones. Transmisión no solo de los saberes de un oficio, sino también de valores y miradas que algunos de sus coterráneos buscaron suprimir. Y de pensamientos y experiencias de otros que, como ella, se encontraron a lo largo del siglo XX a través del cine.

A su vez, su experiencia juvenil enlaza con un mundo social y político que hoy nos cuesta imaginar más allá de sus representaciones más cristalizadas y, al mismo tiempo, con un cine que hunde sus raíces hasta los inicios mismos de esa forma expresiva: la *matinée* como ritual, la fascinación con el cine hollywoodense en la niñez, el descubrimiento de las cinematografías europeas en las salas especializadas y los cineclubes como fin de la adolescencia y comienzo de la adultez cinéfilas.

Los encuentros como neófito con el realizador Román Viñoly Barreto, cuando asistió por primera vez a un set de filmación, durante el rodaje de *Barcos de papel* (1963), o con el crítico Israel Chas de Cruz, durante un certamen televisivo que la tuvo como finalista, no representan solo escenas iniciáticas sino también actos de apropiación de una tradición en la que ella no tenía un lugar *a priori*, en una época de renovación para el cine, y que más adelante ella volvió a poner en juego al encontrarse con nuevas generaciones de realizadores. Algo parecido ocurre con el libro de René Clair *Reflexiones*



sobre el cine, cuya lectura fue clave en la juventud cinéfila de Stantic. El bello gesto de Clair es también pasar la posta entre las generaciones que vivieron la promesa del cine silente como nuevo lenguaje y aquellos jóvenes de mediados de siglo que, como Stantic, llegaron cuando esa promesa había quedado definitivamente atrás. A lo largo de las casi doscientas cincuenta páginas que componen su libro, Clair vuelve obsesivamente sobre el canto del cisne del cine mudo y la doble condición del cine sonoro como posibilidad de un nuevo comienzo y a la vez como amenaza —no del cine mismo, sino de la industria que no cesa de fagocitarlo— de convertir esa promesa en una forma pobre, vil y masificada de la experiencia teatral.

“Con el cine 3D me pasa algo parecido a lo que le pasaba a René Clair con el cine sonoro”, comentó alguna vez Lita Stantic. “Por un lado me fascina pensar lo que podrá hacerse con él, por el otro veo el uso lamentable que se le está dando”. El comentario surge a propósito de la preparación de una copia de la película *Habi, la extranjera* (2013). Para su proyección, el Festival de Berlín le solicitó una versión en formato digital, un cartucho

DCP. De un momento a otro, las latas de filmico, que la habían acompañado durante más de cuatro décadas, se convirtieron en objetos pesados y voluminosos que es preciso transferir, cuidar del deterioro como incunables y entregar a archivos y bibliotecas para su custodia. Stantic no puede dejar de notar cómo, en las proyecciones digitales de películas gestadas en filmico, algo —aunque le cuesta definir exactamente qué— se ha perdido en el camino. Y recuerda cómo, a comienzos de los noventa, mientras realizaba en moviola el montaje de *Un muro de silencio*, en la sala de edición contigua Raúl de la Torre y sus colaboradores ya entraban y salían con casetes para combinar su contenido en un sistema digital.

A continuación, la productora rememora la realización de su único largometraje, una película fundamental del cine de la posdictadura argentina. Su testimonio y su biografía representan una pequeña gran victoria sobre el poder desaparecedor; representan la celebración del cine como arte, el arte como compromiso, el compromiso como política de la forma.

Lita Stantic: “Mi intención era escribir un guion”

El proyecto de mi película *Un muro de silencio* empezó en el 1986 con Julie Christie. A ella le interesaba mucho el pasado de Argentina como buena inglesa de izquierda, o mejor dicho, que carga la culpa inglesa sobre las espaldas. Me gustó esa actitud de alguien que viene de afuera y quiere conocer, enterarse.

Mi intención era escribir un guion. No pensaba dirigirlo, y empecé a diagramar algo con Jorge Goldenberg y Mirta Botta. La idea giraba alrededor de una actriz que venía a la Argentina a interpretar el rol de un personaje real, al que ella quería conocer. Pero con Jorge no llegamos a encontrarle la vuelta, no pudimos redondear la historia. Después hubo una etapa con Osvaldo Bayer. Él se fue a Alemania, siguió trabajando el guion allá, pero cuando lo leí me pareció que tampoco funcionaba, porque su versión terminaba con la hija de la protagonista participando del ataque a La Tablada.

Osvaldo quería contar otra cosa, quería que la madre de alguna manera “pagara” el ocultamiento del pasado. Pero yo pretendía hacer una película que no juzgara y tampoco exaltara al desaparecido. Se trataba de contar una experiencia humana, que pasara más por la necesidad de olvidar y a la vez por la imposibilidad de hacerlo. Cuando vio la película, Enrique Pinti me dijo que la memoria era como una mancha de humedad en la pared, a la que le pintás encima pero vuelve a aparecer. Lo dijo bien, porque esa era mi idea: la protagonista quiere dejar todo eso atrás, oculta la situación a su hija, no lo habla con nadie, ni con el marido, y eso, bueno, es imposible. Vivir sin la memoria es imposible. Conduce un poco al trastorno mental.

Bayer quedó en la película de otra manera, en el personaje de Lautaro Murúa, que sintetiza un poco a la generación que era unos diez años mayor que la mía, de izquierda antiperonista, que había hecho la universidad durante el primer gobierno de Perón y en los setenta no creyó en la militancia. En la casa del personaje de Murúa puse un retrato de Severino Di Giovanni, el anarquista sobre el que Osvaldo había investigado tanto, pero la verdad no se trata solo de Bayer, también es Viñas, Rozitchner... esa generación. Además se ve un retrato de Fernando Birri, que ya estaba en el lugar porque esa locación era el estudio de Cacho Pallero, el marido de Dolly Pussi, que fue directora de producción. Cacho había muerto poco tiempo antes de que empezáramos la preproducción.

La única película sobre el período que me había gustado mucho era *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), de Carlos Echeverría. *La historia oficial* (1985) me pareció una película muy bien hecha pero me molestó ideológicamente porque sustentaba la teoría de los dos demonios, fundamentalmente en esa escena con Chunchuna [Villafañe], cuando le dice a [Héctor] Alterio que su marido desaparecido era lo mismo que un cómplice de la dictadura. También, claro, no me creí que una profesora de historia no supiera, no tuviera idea de lo que había pasado. Al mismo tiempo, *La historia oficial* fue la primera película de ficción en señalar la complicidad del sector empresarial con la dictadura. Hay que destacar que tuvo esa lucidez muy tempranamente.

Fuera del cine argentino, me había gustado mucho *Las hermanas alemanas* (1981) de Margarethe von Trotta. Cuando estábamos trabajando el libro ella vino acá invitada por el festival “La Mujer y el Cine” que se hizo en Mar del Plata. Le ofrecí dirigir la película, yo ya tenía una especie de sinopsis. Primero le interesó y después dijo que no podía meterse en un contexto histórico que le resultaba tan ajeno. A lo mejor tenía razón, no sé. Por otra parte no era que yo estuviera a *full* con este proyecto sino que lo tomaba por etapas. Hacia 1990, con Graciela Maglie hicimos una total reescritura del guion. Gabriela Massuh colaboró leyendo y comentando las versiones que hicimos con Graciela. En el trabajo con ella aparecieron elementos importantes como esa idea de que la protagonista cree ver a su pareja desaparecida en la calle, o la frase de Max Horkheimer que dice un alumno en la escena de la mesa de examen.

Fue un largo proceso. Durante todo ese tiempo, gente a la que yo había acercado el libro, como Margarita Jusid, que iba a hacer la dirección de arte, o el Chango Monti, que fue el director de fotografía, me decían: “¿Por qué no la hacés vos?”. Y bueno, ahí me metí en el lío. Repasé todo el cine polaco que había visto de joven: *El verdadero fin de la guerra* (1957), *La pasajera* (1963), *Tren nocturno* (1959), las de Wajda. Las volví a ver como ejercicio junto al equipo, antes de empezar a filmar. Quería que estéticamente *Un muro...* se pareciera a esas películas. Me interesaba ese clima, incluso para la fotografía, que se trabajó con poco color. En esa época también era fanática de la etapa polaca de Krzysztof Kieslowski.

La idea inicial había sido hacerla con Julie Christie, pero pasó demasiado tiempo, ella tenía otros compromisos y no pudo. Para mí la mejor actriz del mundo era Vanessa Redgrave, así que la contactamos a través del representante y dijo que sí. Pero en esos meses

murió Tony Richardson, que había sido su marido y era el padre de sus dos hijas, y ella se echó atrás porque no quería viajar. La afectó mucho esa muerte, pese a que hacía años que estaban separados. Entonces fui a Londres a buscar otra actriz. Contacté a Miranda Richardson, que en ese momento estaba muy de moda, pero no le interesó. Después contacté a Juliet Stevenson, que había estado muy bien en *Truly Madly Deeply*, y ella se entusiasmó mucho con el papel, sabía español y estaba dispuesta a venir un mes antes, pero tenía a su padre enfermo y necesitaba estar muy pendiente de ese tema.

Yo estaba en Londres con mi amiga Ana de Skalon y ella me propuso ir a ver a Vanessa Redgrave al teatro, donde estaba actuando en una obra de Bernard Shaw. A la salida le mandé una tarjetita con mi nombre y nos recibió en el camarín. Ahí volvimos a proponerle participar en la película y contestó que lo quería pensar. Me invitó a un homenaje que le hicieron poco después a Tony Richardson, con una mesa redonda donde estaban Karel Reisz, Lindsay Anderson y ella. Después me invitó a tomar un café con ellos y le dije “No, gracias, estoy acompañada” porque me agarró una timidez brutal: ¿cómo iba a ir yo a tomar un café con todos esos monstruos? Otro día fuimos a comer y me dijo que quería presentarme a su hermano, Corin Redgrave, que era un poco su comisario político. Me acompañó Ana de Skalon, charlamos mucho, él preguntó bastante sobre Argentina... nos aprobó y ella aceptó actuar en la película.

Vanessa vino muy condicionada por el tiempo. Le ofrecí incluso viajar a Londres antes de su visita y conversar sobre el libro, pero no podía. Solo tenía disponibles doce días corridos y hubo que trabajar así. Encima, en el comienzo de la filmación se dieron dos situaciones bastante terribles para mí: mi hija resolvió que quería irse a vivir a Holanda y mi madre entró en terapia intensiva. Un sábado, el día anterior a la llegada de Vanessa, a la misma hora que salía el vuelo de mi hija, murió mi madre. El lunes teníamos que comenzar a filmar. Mi madre había tenido un derrame cerebral hacía siete meses y estaba totalmente desconectada de la realidad, pero su salud se agravó en ese momento. Justo mi hermana se había ido de vacaciones y yo estaba sola acá con el tema, así que postergamos un día la filmación: empezó el martes. Pero tuve el sustento de mis amigos y mi grupo de trabajo.

El domingo llegó Vanessa y a la tarde fuimos con Margarita Jusid al hotel a mostrarle el vestuario, pero ella objetó todo lo que vio. Pidió en cambio llevar una

pollera como la que yo tenía puesta en ese momento, o jeans, zapatillas... Decía: “¿Cómo se viste una directora?”. Quería vestirse como yo, rechazó una serie de cosas que eran, digamos, más glamorosas. Ella era así, debatía todo. Antes de empezar a filmar había siempre algo parecido a un debate. Ella habla mal español, igual que Julie Christie. A veces me hablaba en inglés y yo le contestaba en español, a veces ella me hablaba en español y otras veces nos poníamos nerviosas y llamábamos a la intérprete.

Hubo cuatro días en los que ella se puso difícil y yo me di cuenta —pero tarde— de que eso pasaba cuando estaba estática en una escena, cuando no tenía marcada una acción. Hubo una discusión de media hora cuando hicimos la escena en que ella y Murúa están viendo imágenes documentales del Cordobazo y la asunción de Cámpora en un microcine. El libro decía: “Se trataba de una situación realmente prerrevolucionaria”, y ella quería decir “revolucionaria”. Media hora discutiendo. Ahí ayudó Murúa, debatiendo a mi favor. Y después de media hora Lautaro me sacó aparte y me dijo: “Dejala que diga ‘revolucionaria’ y listo”. Otras veces estaba amorosa. Cuando recordaba que la historia tenía algo que ver conmigo, me abrazaba y estaba encantadora. Es un error que un director trabaje con una persona que admira tanto, porque cuando el actor percibe eso, se siente muy desprotegido.

De la película, hoy lo que menos me gusta es su actuación. Creo que deberíamos haberle dado forma a un personaje más leve, menos dramático. Pero para eso hubiéramos necesitado un tiempo para trabajar que realmente no tuvimos. Fue un error mío, por no haber podido marcarla, o por no repensar un poco los diálogos en función de ella. Ya en el guion lo más esquemático era su personaje. Si hubiéramos tenido quince días más para trabajar, el resultado hubiera sido diferente.

Esto lo pienso ahora, claro. Terminé la película convencida de que ella era un dios y se bancaba todo. En el montaje dejé planos larguísima de su rostro, que ahora los veo y me parecen innecesarios. Juan Carlos Macías, el montajista, me decía: “¿Cortamos acá?”. Y yo: “Nooo, dejala un poco más...”. Con el tiempo me fui dando cuenta. No hay ninguna duda de que ella es una de las más grandes actrices de la historia, pero tendríamos que haber tenido más tiempo. De hecho ahora, para la edición en DVD, le saqué una escena, la segunda en la que aparece, cuando empieza a sospechar que el personaje de Lautaro conoce al de Ofelia Medina.

Si *Un muro de silencio* se hubiera hecho después de 1994 me habría ahorrado varias angustias. Con la Ley de Cine de ese año empezó a funcionar el subsidio por medios electrónicos, que garantizaba una importante base de recuperación. Pero cuando filmé *Un muro...* la recuperación por subsidio dependía exclusivamente de la cantidad de entradas vendidas en los cines. La película hizo sesenta mil espectadores en salas y después otros cuarenta mil a lo largo de un año en el que realicé proyecciones con debate para colegios, universidades o centros culturales.

Cuando Héctor Olivera estrenó *La noche de los lápices* (1986) dijo algo así como: “Ya que nadie implicado en el tema ha hecho una película, la hago yo”. Eso me quedó resonando. Sentí que tenía que hacer esta historia, que sentía tan cercana, pero sin llantos. La idea era no mostrar violencia nunca. No quería impactar a la gente con eso. Me interesaba más movilizar hacia la reflexión, hacerla con “distanciamiento”. Pienso que busqué eso muy conscientemente. De la necesidad de distanciamiento surge la opción de representar el pasado indirectamente, a través de su reconstrucción.

Hay invención, por supuesto, situaciones que no viví, como el secuestro en sí mismo, o la escena de Ana y su hija en el centro clandestino. Otras se basan en la realidad de manera bastante exacta, como la escena del bar. Me había alucinado la situación con los dos tipos ahí, en la mesa junto a la de Pablo [Szir], que se comportaban como si fueran ajenos a todo, y traté de reproducirla. La escena en que el personaje de Julio Chávez llega para pedir ropa está tomada de lo que viví en casa de Alicia País con [el cineasta desaparecido] Enrique Juárez. Mi hija supo lo que había pasado recién en 1982. En su momento le dije que su papá había muerto, porque eso fue lo que creí. Cuando Pablo empezó a llamar, era difícil explicarle que no, que estaba vivo, que quizás podría volver a verlo... no sé. Creo que es una situación en la que no hay manera de obrar “bien”. Se hace lo que se puede. No hay un camino correcto.

Cuando filmamos la escena en que la hija del personaje de Ofelia Medina asiste al rodaje y se emociona, yo no sabía que Albertina Carri, la hija de Roberto y Ana María Caruso, formaba parte de mi equipo. En ese momento ella tenía diecinueve años, había entrado como meritoria y después fue ayudante de cámara. Al día siguiente la maquilladora me dijo: “Qué fuerte fue lo que filmamos ayer... Albertina, que es hija de desaparecidos, no aguantó y se fue de la filmación”. Ahí pregunté por su apellido y me dijeron “Carri”. Albertina conocía mi historia pero yo no sabía que ella estaba ahí en el set. El impacto fue brutal. Me acerqué a ella, nos abrazamos.

La trayectoria del boomerang

Además de la socióloga y guionista Graciela Maglie, integraban el equipo del film el director de fotografía Félix Monti, con quien Lita venía de trabajar en *Yo, la peor de todas* (1990, dirigida por María Luisa Bemberg) y la directora de arte Margarita Jusid, a la que conocía desde hacía años y junto a quien había trabajado en las dos primeras películas de Bemberg. Marta Parga y Dolly Pussi realizaron tareas de producción. El elenco de la coproducción argentino-mexicana, en asociación con el Canal 4 de Londres, estuvo integrado por Vanessa Redgrave, la mejicana Ofelia Medina, conocida por la película *Frida, naturaleza viva* (1983), Lautaro Murúa, Lorenzo Quinteros, Soledad Villamil, Julio Chávez, Rita Cortese y André Melançon.

Tras doce jornadas seguidas, sin francos, feriados ni fines de semana, un domingo soleado y frío de 1992 se realizó la última escena con Redgrave, Murúa y las Madres de Plaza de Mayo, alrededor de la pirámide que ocupa el centro de la plaza. Luego vino la fiesta, con choripanes y cumbia, y luego la despedida a la actriz británica en el aeropuerto de Ezeiza. El trabajo de Redgrave había ocurrido tan a contrarreloj que, poco antes de subir al avión, André Melançon le obsequió un libro con fotos de Buenos Aires “para que conociera la ciudad”. No era el final sino, apenas, el primer tramo del rodaje: le seguían las escenas con la otra actriz extranjera del film, Ofelia Medina. Y después de eso otras escenas con Villamil, Chávez y otros actores locales. Y luego, en octubre, el montaje; y la sonorización en México en noviembre. En total, se habían necesitado ocho semanas de rodaje y se había invertido un millón de dólares.

La *première* de *Un muro de silencio* tuvo lugar el 10 de junio de 1993 por la noche en el cine Capitol, sobre la avenida Santa Fe, en Buenos Aires. El beneplácito de la crítica fue unánime. Sin embargo, a diferencia de muchas de las películas que Lita Stantic había producido desde fines de los setenta, *Un muro de silencio* no fue un suceso de taquilla, y su paso por salas comerciales no logró cubrir el préstamo otorgado por el Instituto Nacional de Cine. La realizadora organizó entonces una serie de proyecciones no

convencionales en el céntrico cine Maxi, con entradas a precio reducido, para comitivas de escuelas secundarias y terciarias, y otras en institutos como las escuelas ORT o espacios académicos como la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Más de un tercio de la recaudación necesaria para cubrir los costos de la película fue obtenido gracias a esas proyecciones.

El contexto económico y político argentino se encontraba particularmente convulsionado en ese momento: a fines de los ochenta el cine local vivió una de las mayores crisis de su historia. La coyuntura llevó a Stantic —al igual que a otros cineastas— a buscar alternativas en el circuito internacional, a través de vínculos construidos y abonados desde fines del periodo dictatorial argentino. La búsqueda fue exitosa y otorgó a la realización nuevas posibilidades, pero también la sometió a nuevos condicionamientos, por ejemplo en la constitución del elenco (que por cláusula contractual debía incluir actores extranjeros) o en los tiempos de rodaje (debido a la apretadísima agenda de Vanessa Redgrave).

La exhibición de la película en espacios alternativos al circuito comercial habla no solo de una estrategia

para salvaguardar la economía de una empresa sino además de la conveniencia de recurrir a proyecciones no tradicionales que permitan una relación con la obra que no se agote en solo verla, y la posibilidad de generar debate público, con la participación de diversos actores sociales, a partir de un largometraje. En parte, este procedimiento se hacía eco de las proyecciones de cine político llevadas a cabo fuera del circuito comercial antes del golpe. En una de las funciones del cine Maxi, por ejemplo, Estela de Carlotto y otra de las Abuelas de Plaza de Mayo entablaron una discusión con un grupo de alumnos sobre el caso, muy trascendido en ese momento, de la identificación de los mellizos Reggiardo Tolosa.

Los significados y los usos de una película siguen recreándose más allá de la época de su realización. En el momento de su estreno, una de las escenas que más rescató la prensa fue aquella en la que el personaje de Lautaro Murúa —Bruno Tealdi, identificable con los intelectuales de izquierda de los sesenta— discute con el de Vanessa Redgrave —Kate Benson, una directora británica también interesada en los grupos independentistas irlandeses— sobre la violencia política



UN MURO DE SILENCIO FUE UNA DE LAS PELÍCULAS QUE INAUGURÓ, EN ARGENTINA, UN CINE QUE FOCALIZA ESPECÍFICAMENTE EL PROBLEMA DE LA MEMORIA, QUE ES, HASTA LA ACTUALIDAD, UNA DE LAS CLAVES DE ABORDAJE DEL TERRORISMO DE ESTADO.

de las organizaciones peronistas revolucionarias y su relación con Juan Domingo Perón. Este énfasis mediático ocurre en un contexto social en el que la figura de los desaparecidos comienza a ser corrida de un lugar de “víctima pasiva” a otro en el que se recuperan y debaten diferentes aspectos de la militancia y la lucha armada. En 2006, en cambio, en una entrevista a Stantic realizada por Moira Soto, la recuperación de *Un muro de silencio* sirve para participar del debate público, incipiente por esos años, sobre la participación civil en el golpe militar, que lleva a Stantic a realizar una reivindicación de algunos aspectos de *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, como primera película que señala esa complicidad. La nota también es vehículo para señalar cómo los diferentes efectos de la dictadura siguen sintiéndose con fuerza en diversos ámbitos de la sociedad y la cultura locales y trasladándose bajo formas insospechadas a las nuevas generaciones. En 2013, finalmente, a veinte años del estreno de la película, Stantic y la coquionista del film Graciela Maglie coinciden en que *Un muro de silencio* permite reflexionar sobre la sociedad argentina de la época del menemismo, es decir, es la dimensión del presente del film —ahora devenido memoria de los noventa— lo que ahora se destaca.

La enorme producción cinematográfica argentina sobre los setenta, la última dictadura militar y sus efectos, habla de la necesidad de la sociedad argentina de comprender y sublimar uno de los momentos más trágicos de su historia. Desde el retorno de la democracia han sido estrenados más de un centenar de largometrajes, tanto ficciones como documentales, realizados por diferentes generaciones de cineastas, sobre la dictadura, el exilio, la guerra de Malvinas o la militancia política, entre otros temas. *Un muro de silencio* fue una de las películas que inauguró, en Argentina, un cine que focaliza específicamente el problema de la memoria, que es, hasta la actualidad, una de las claves de abordaje del terrorismo de estado. Como artefacto cultural, el film no solo habla del pasado, sino que, en sus operaciones de distanciamiento y su juego de tiempos que se sobredeterminan, también habla de su

presente: el menemismo, el neoliberalismo imperante, el indulto y la vigencia de las leyes de perdón del alfonsinismo.

En un fin de siglo que se presentaba como el ocaso irreversible de una época y bajo un gobierno que garantizó la impunidad de los genocidas, películas como *Un muro de silencio* optaron por una estética fría, casi lúgubre, distante de un realismo tradicional. El director de fotografía Félix Monti y la directora de arte Margarita Jusid han apuntado cómo la búsqueda cromática se orientó hacia los azules, particularmente en las escenas de rodaje/pasado, y se buscó que los tonos con los que se retrata lo presente y lo pretérito se diferenciaban pero con sutileza, en un grado indispensable. Existe en el film un desencuentro entre personas y tiempos, que trazan una distancia en el acto de querer acercarse. El encuentro, por el lado de la protagonista, no se concreta o, cuando lo hace, toma la forma de una colisión que repite compulsivamente un trauma, a la vez que, con todo, pareciera ofrecer una salida. La directora de la ficción tampoco se encuentra con la mujer que quiere representar, la cual choca y se hierde —literalmente— al tratar de alcanzar la irreal y huidiza figura de su compañero desaparecido. Su actual relación de pareja entra en crisis por la imposibilidad de encontrar palabras sanadoras para lo ocurrido, pero una esperanza parece asomarse a través de una accidentada transmisión entre generaciones, en la figura de la hija de la protagonista y el desaparecido.

En *Un muro de silencio*, el presente busca reconstruir un pasado y este acaba retornando de manera difusa, siniestra. Ese hoy irresuelto y lo pretérito fantasmal —que se presenta en su doble condición de representación y alucinación— van tejiendo posiciones a lo largo de la película hasta que uno y otro se desfiguran y alcanzan su síntesis en un espacio irreconocible, alegórico: el encuentro final de una madre con su hija se da en el contexto de una ruina, que alude (puede aludir) a los centros clandestinos de detención. Se trata, en los hechos, de una fábrica abandonada, una de tantas marcas del avance neoliberal de los noventa, en el que la última dictadura cívico-militar también tiene responsabilidad.



Otros dos tiempos tratan también de encontrarse, sin éxito aparente: en un pasaje de la película, la directora Kate y su guionista asisten a la proyección de fragmentos de *Ya es tiempo de violencia* (1968), película del cineasta desaparecido Enrique Juárez. Son imágenes registradas en blanco y negro, con una fuerte carga épica y simbólica, las más difundidas entre aquellas a las que se recurre para recordar el Cordobazo: un grupo de manifestantes hace retroceder a la policía montada a fuerza de piedrazos. En otro pasaje de la película, la misma escena se repite, que ahora sucede en color,

en video y en clave trágica: Kate Benson contempla en un televisor una grabación en la que la policía montada reprime a las Madres de Plaza de Mayo. Ellas buscan a desaparecidos como Juárez.

La escena de la ronda de Plaza de Mayo fue criticada por la titular de una de las líneas de las Madres, Hebe de Bonafini, en la época del estreno de la película. “¡Qué solas nos dejaste!”, le expresó a la directora, en relación a la poca gente que puede verse en cuadro. Stantic le respondió que el espacio de las Madres ahora era también ocupado por los hijos, representados en el film por el personaje de la joven Marina Fondeville. *Un muro de silencio* es una de las primeras oportunidades en que los “hijos” hacen su aparición en la pantalla. En medio de tanta oscuridad, la película presenta a las nuevas generaciones como la luz que entra por la hendidura del muro, el punto de fuga. El hecho fortuito y asombroso de que una muy joven Albertina Carri—cuyos padres fueron desaparecidos junto con la ex pareja de Stantic— integrase el equipo de cámara de *Un muro...* sin que la propia Stantic lo supiera, y contemplara la escena en que una hija descubre la verdad sobre la desaparición de su padre, pareciera decirnos

que aquello que la película representa en un set de filmación ficticio se continúa en el verdadero detrás de cámara¹.

La trayectoria de Lita Stantic demuestra que es posible ser cineasta sin ser realizador: *Un muro de silencio* ocurre, en sus declaraciones, antes por la necesidad de dirigir que por un deseo de ser directora: en rigor, no se trata de una ópera prima sino de un film único, y podría suponerse que la primordial razón por la que esa obra tuvo la forma de un largometraje fue que su hacedora pertenecía al mundo del cine, conocía sus pormenores y sus procedimientos, y que por lo tanto esa constituyó su forma de comunicar socialmente una urgente necesidad expresiva en relación con un pasado y, a la vez, una toma de posición política en relación con el presente.

Una posible prueba de la excepcionalidad de la película es que, a pesar de provenir de una profesional con varios éxitos de taquilla en su haber y que conocía profundamente los resortes de la industria y el mercado cinematográficos, el film fue un fracaso en lo económico, y demandó recursos extraordinarios para mantenerse a flote: su móvil no era —no podía ser— comercial, aun cuando su hacedora poseyera un nombre importante en esa industria. *Un muro de silencio* no representa una tensión o discontinuidad en su vocación ni en su rol, sino un giro en el que confluyen una experiencia traumática que demanda ser elaborada y el ejercicio creativo y político de una autonomía ganada en un sector del campo cultural. En un documental de mediados de los noventa sobre mujeres cineastas, Stantic se refirió así a la experiencia de dirección en *Un muro de silencio* y las formas y alcances con los que asumió este rol:

Mi intención nunca fue dirigir. Tal vez tuve fugazmente esa expectativa cuando estudiaba cine, pero una vez que me dediqué a la producción me gustó mucho hacerlo. En realidad, lo que me gusta es estar *dentro* del cine. Quizás hubiera sido una persona feliz siendo acomodadora, por ejemplo. A mí me volcó directamente hacia el cine una necesidad de “estar cerca”. Así que nunca sentí la necesidad de ser directora. Más aun: ahora quiero volver a la producción, y tal vez volver a dirigir más adelante. Hoy como productora siento el mismo entusiasmo que antes, y, en algunos aspectos, una especie de alivio, porque como director siempre se juega demasiado. Siempre estuve involucrada en películas que me interesaba hacer, con un cine que me resultaba interesante. Lo de la dirección lo relaciono más con esas películas que *uno no puede dejar de hacer*. Si dirigí *Un muro de silencio* fue por la necesidad de tratar específicamente ese tema y de esa manera, así que, si vuelvo a dirigir, va a ser por esa misma fuerte necesidad de expresar algo, contar algo.



1. Stantic y Carri trabajaron sobre diferentes guiones para una nueva versión de *Los Velázquez*, film realizado por Stantic y Szir a comienzos de los setenta a partir del libro del padre de Albertina, *Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia*. En febrero de 2017, la realizadora de *Los rubios* estrenó finalmente *Cuatreros*, film documental que hilvana estas diferentes experiencias.