

Bernhard Chappuzeau
Christian von Tschilschke
(eds.)

**Cine argentino contemporáneo:
visiones y discursos**



Ediciones de Iberoamericana

92

CONSEJO EDITORIAL:

Mechthild Albert

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn

Marco Thomas Bosshard

Europa-Universität Flensburg

Enrique García-Santo Tomás

University of Michigan, Ann Arbor

Aníbal González

Yale University, New Haven

Klaus Meyer-Minnemann

Universität Hamburg

Daniel Nemrava

Palacky University, Olomouc

Katharina Niemeyer

Universität zu Köln

Emilio Peral Vega

Universidad Complutense de Madrid

Janett Reinstädler

Universität des Saarlandes, Saarbrücken

Roland Spiller

Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main

Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos

Bernhard Chappuzeau
Christian von Tschilchke (eds.)

Publicación financiada con el apoyo del
Forschungsinstitut für Geistes- und Sozialwissenschaften (figs)
der Universität Siegen

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2016
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2016
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-8489-999-0 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-548-1 (Vervuert)
ISBN 978-3-95487-853-6 (e-book)

Diseño de la cubierta: a. f. diseño y comunicación

ÍNDICE

<i>Bernhard Chappuzeau/Christian von Tschilschke</i> Fénix y sus cenizas: el nuevo cine en Argentina	9
---	---

I. POLÍTICA Y GLOBALIZACIÓN

<i>Daniel A. Verdú Schumann</i> <i>Un oso rojo</i> (Adrián Caetano, 2002): nomadismos posmodernos para tiempos globalizados	21
---	----

<i>Laura Podalsky</i> Ponerse al día: los jóvenes y el cine argentino contemporáneo	45
--	----

<i>Gonzalo Aguilar</i> La política y lo político en el cine argentino reciente: <i>Infancia clandestina</i> (Benjamín Ávila, 2012) y <i>El estudiante</i> (Santiago Mitre, 2011)	67
---	----

<i>Geoffrey Kantaris</i> Pablo Trapero y el elefante blanco de la razón populista	83
--	----

<i>Friedhelm Schmidt-Welle</i> Entre la desesperanza y la ilusión: <i>Mundo grúa</i> (Pablo Trapero, 1999) y <i>Schultze gets the blues</i> (Michael Schorr, 2003)	107
--	-----

<i>Joachim Michael</i> Ruinas del tiempo: el campo en el cine argentino contemporáneo	123
--	-----

II. MEMORIA Y TRAUMA

<i>Leonor Arfuch</i> (Auto)ficciones de infancia.....	143
--	-----

<i>Albertina Carri</i>	
El sonido recobrado.....	161

III. DOCUMENTAL Y FICCIÓN

<i>Emilio Bernini</i>	
La indeterminación epistémica. Observaciones en torno a <i>Los labios</i> (Santiago Loza/Iván Fund, 2010).....	175

<i>Jens Andermann</i>	
Intensidad y narración: acerca de <i>Los posibles</i> (Santiago Mitre/Juan Onofri, 2013)	187

<i>Christian von Tschilschke</i>	
Filmes extraordinarios. Docuficción y prácticas intermediales en el cine alternativo de Mariano Llinás.....	197

IV. CINE DE MUJERES

<i>Isabel Maurer Queipo</i>	
Breve panorama del cine actual de mujeres en Argentina	217

<i>Carolina Rocha</i>	
Mujeres judías-argentinas en el cine contemporáneo.....	243

V. AFECTO, EMOCIÓN Y TEATRALIDAD

<i>Bernhard Chappuzeau</i>	
La imagen lejana y el impulso de tocarla: reflexiones sobre la recepción afectiva de <i>Liverpool</i> (Lisandro Alonso, 2008) en el extranjero	263

<i>Uta Felten</i>	
Estrategias de transgresión en <i>La ciénaga</i> (Lucrecia Martel, 2001).....	285

<i>Jean-Claude Seguin</i>	
La frontera: travestismo, transexualidad e intersexualidad en el cine argentino.....	301
<i>Christian Wehr</i>	
Teatralidad, capitalismo y fetichismo en <i>Nueve reinas</i> (Fabián Bielinsky, 2000)	323
<i>Maria Imhof</i>	
Jugar al criminal. El juego y el artefacto en <i>Nueve reinas</i> (Fabián Bielinsky, 2000)	337
SOBRE LOS AUTORES	361

FÉNIX Y SUS CENIZAS: EL NUEVO CINE EN ARGENTINA

Bernhard Chappuzeau y Christian von Tschilschke

Crisis, agonía, búsqueda, nueva perfección y culminación son las nociones sucesivas que se repiten en la historia del cine argentino. La aparición del nuevo cine argentino es un discurso repetitivo y siempre mantiene una tendencia a la precariedad a pesar de todos los éxitos logrados porque en él coexisten la esperanza y el recambio con la pérdida y el agotamiento. El nuevo cine a partir de 1960 recibe sus impulsos de un cine de autor internacional emergente, procedente de Italia y Francia, pero se ve marcado por “la estética del hambre” (G. Rocha 2010) en el Cinema Novo de Brasil y la emergencia del Tercer Cine militante: el Instituto de Cinematografía en la Universidad Nacional del Litoral en Santa Fe se abre el mismo año del golpe militar en 1962. La visión intimista de empatía e identidad en la Generación de 1960, representada por *Crónica de un niño solo* (1965), de Leonardo Favio, coincide con los tiempos de autoritarismo y un carácter panfletario de la “iconografía latinoamericanista mítica” (Velleggia 2009: 171) en la construcción del Nuevo Cine Latinoamericano que culmina en *La hora de los hornos* (1968), de Fernando Solanas y Octavio Getino. La segunda vez se plantea un nuevo cine en Argentina entre 1984 y 1986 (López 1987), después de la dictadura militar más feroz de la historia del país. El modelo de la obra magistral y los elementos de la cultura popular pretenden revitalizar las ideas del *boom* latinoamericano de los años 1960 y 1970. Su voluntad de elaborar un acceso simbólico al pasado y evocar una reconciliación entre los exoportunistas y simpatizantes de la dictadura y las familias de las víctimas llama la atención a nivel global cuando *La historia oficial* (1985), de Luis Puenzo, gana el Oscar en 1986. Pero el cine de postdictadura agoniza tan pronto como empieza a desarrollarse.

Argentina siempre se ha destacado por una industria cinematográfica fuerte y delicada que se encuentra afectada por los altibajos de su producción y reconocimiento. Precisamente sucede la crisis más profunda del cine nacional en los tiempos de la democracia a principios de los años noventa, cuando la producción y el interés del público llegan al nivel más bajo de su historia. El público argentino que le da la espalda al cine es el fenómeno más recurrente cuando aparece, hacia el fin de la década, una nueva generación de cineastas que encuentran primero patrocinio, aliados y admiradores significativos en el exterior, sobre todo en los grandes festivales de cine en Europa. Este proceso se identifica con el modelo precursor de la película *Rapado* (1992), de Martín Rejtman, que recibe su primer reconocimiento internacional en el festival de Locarno en 1992 y no se estrena hasta 1996 en Argentina. Hasta la actualidad podemos observar un balance marcado por un porcentaje considerable de películas argentinas en las grandes fundaciones europeas de fomento para el cine independiente internacional. Los datos del Observatorio del Cine y el Audiovisual con sede en La Habana indican que la cinematografía argentina ha llegado a ser la más fuerte de América Latina y la más internacionalizada (2012: 25-26, 85-86).

La historia del nuevo cine argentino actual está vinculada al estreno de *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero, en la primera edición del Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI). El rápido ascenso del nuevo cine, a pesar de la crisis económica de 2002, recibe los obstáculos financieros como un estímulo a su perfil independiente con una “especie de autarquía estética”: “tal vez ningún otro festival se parezca tanto a sus películas como este” (Oubiña 2009: 19-20). El paradigma de la época lo representa la portada “El cine argentino: Lo malo/Lo nuevo”, de la revista *El Amante* (número 40, 1995), que desafía el relato magistral de Eliseo Subiela con las *Historias breves* (1995) de estudiantes de la Universidad de Cine. La competencia académica en la innovación tecnológica y artística se opone de nuevo al cine comercial. Los discursos sobre el bien cultural y la obra de arte se sienten amenazados por las redes de producción y exhibición tradicionales. El arte marginalizado experimenta la paradoja de hacerse visible. Mientras tanto crecieron y avanzaron los estudiantes de antes. Los protagonistas del inicio del nuevo cine argentino ocupan actualmente los polos opuestos entre el cine comercial y el cine frágil e inestable: Pablo Trapero alcanza con

el estreno de *El clan* (2015), sobre el sindicato asesino de los Puccio, el mayor exitazo taquillero argentino —el éxito se debe en buena parte a una campaña publicitaria costosa—, mientras Martín Rejtman sigue desarrollando un estilo minimalista con estructuras erráticas e incomprensibles en *Dos disparos* (2014) que despierta un mayor interés en festivales pero llega a tener pocos estrenos comerciales.

El éxito del nuevo cine y sus contradicciones han convocado a múltiples críticos para anunciar varias veces el declive del nuevo cine argentino y su posible disipación en la mediocridad, como si la fuerza de ruptura y capacidad expresiva exigieran a continuación su agotamiento. El balance de los éxitos excepcionales en 2008 insinúa este discurso ya en 2009, a los diez años del festival BAFICI (Pena 2009), y con mayor énfasis en la visión retrospectiva actual. En consecuencia, el curador argentino en Alemania Alan Pauls plantea la discusión “20 años después: ¿Qué queda del nuevo cine argentino?” (Berlín 12.09.2015)¹.

Pero el Fénix no representa solamente el ciclo entre el acto inicial, su esplendor y agonía, sino también las cenizas, como contraparte de su fuego creativo. La pérdida y el duelo recobran una relevancia particular en la historia argentina reciente porque en ella se inscribe un pasado latente que todavía resulta traumático para muchas personas del país. Las historias extraordinarias del nuevo cine y su autarquía estética se alzan sobre los poderes del pasado y se relacionan de forma muy ambigua con las políticas del pasado y del presente: el reclamo por verdad y justicia frente a las experiencias traumáticas que forman parte de la memoria colectiva de la dictadura militar. Mientras que Ana Amado entiende el lenguaje simbólico del nuevo cine argentino como cultura del compromiso integral entre la imagen y la justicia (2009: 9-11), esboza Gonzalo Aguilar otros mundos, de contornos no tan precisos,

¹ De hecho, durante los diez últimos años, la investigación sobre el nuevo cine en Argentina ha experimentado un auge enorme. Entre las monografías más relevantes cabe destacar, entre otros: Aguilar (2006, 2.ª edición actualizada de 2010); Amado (2009); Andermann (2012); Andermann/Bravo (2013a, 2013b); Aprea (2008); Campero (2009); Copertari (2009); Falicov (2007); Hortiguera/Rocha (2007); Ingruber (2012); Melo (2008); Moore/Wolkowicz (2007); Page (2009); Pena (2009); Rangil (2005, 2007); Rêgo/Rocha (2011); Rocha/Montes García (2010); y Rocha (2012).

cuyo carácter es el abandono y el desplazamiento de la experiencia: el pueblo y su pasado parecen inaccesibles (2006: 7, 51, 61, 143-154).

En Alemania en noviembre de 2013, realizamos por primera vez una reunión con expertos destacados del cine argentino, procedentes de tres continentes: de las Américas (Argentina y Estados Unidos) y de Europa (Alemania, España, Francia, Inglaterra y Suiza). A pesar de que algunos de ellos ya se conocían desde hace tiempo, este encuentro en la periferia alemana de las montañas de Siegen (ni siquiera muchos alemanes saben dónde se ubica) significó el inicio de un diálogo entre diferentes circuitos intelectuales que logró estimular un debate abierto sobre los cambios estéticos importantes que se produjeron en el cine argentino durante los últimos veinte años.

Todavía bajo la etiqueta corriente y muy arraigada del nuevo cine argentino, el enfoque temático planteó nuevas relaciones entre estética y política en cuatro secciones: 1. Políticas y mediaciones; 2. Testimonio, documental y ficción; 3. Cineautores, estéticas y discursos particulares; 4. Género, hibridación e interculturalidad. La idea era vincular la estética audiovisual, la política y la memoria con los discursos vigentes en los estudios de la cultura a nivel internacional. La evaluación de las secciones muestra que el nexo entre política y estética sigue siendo importante, a pesar de los estereotipos que ese nexo ha producido en el pasado. La cuestión de un cine posnacional o internacional resulta más ambigua con respecto a las temáticas, reflexiones y medios empleados. El ciclo entre inicio, esplendor y agonía de un nuevo cine y sus implicaciones estimularon el interés por abordar temáticas más extensas de un cine contemporáneo y sus relaciones con la tradición. Quizás este cambio o esta evolución en el enfoque del interés también puede ser interpretado como síntoma del hecho de que la misma noción del nuevo cine argentino y del concepto temporal que le es inherente haya perdido entretanto su potencial hermenéutico inicial. Por eso, desde hace ya algún tiempo, parece más adecuado acercarse a la comprensión de la situación actual del cine argentino a través de una perspectiva más bien horizontal, a la que corresponde mejor el término de contemporaneidad en lugar de novedad.

Precisamente así titulado, nuestro libro sobre el “cine argentino contemporáneo” reordena las contribuciones del coloquio, ya que sus autores desarrollan nuevas relaciones entre sí, como fruto de la experiencia de la discusión en la Universidad de Siegen. Los textos agrupados abordan los temas

siguientes: 1. Política y globalización; 2. Memoria y trauma; 3. Documental y ficción; 4. Cine de mujeres; 5. Afecto, emoción y teatralidad. En muchos casos, los autores plantean relaciones con otros textos más allá de estas unidades temáticas. Por lo tanto, el orden presentado debe considerarse como una concesión hecha al libro impreso. Invitamos a buscar diferentes itinerarios de lectura.

La condición posmoderna en el nuevo cine indica un ciclo de deconstrucción, performatividad y regenerificación de la identidad nacional: Daniel A. Verdú Schumann (Universidad Carlos III de Madrid) no presenta la película *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002) como un western argentino, sino como un ejercicio rigurosamente calculado de nomadismo y apropiacionismo genérico, estilístico e historiográfico. Laura Podalsky (Ohio State University) relaciona las culturas juveniles en conflicto con la constitución globalizada del mercado. La temporalidad del momento como experiencia sugiere discontinuidades en la identificación con protagonistas-jóvenes en el cine y dinámicas diferentes de lo representacional. Gonzalo Aguilar (Universidad de Buenos Aires, Universidad Nacional de San Martín) propone lo político como fuerza y como interrogante. La potencia de narrar se enfrenta a la intriga apasionante. La comparación de *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011) muestra un mundo dividido entre el optimismo de la voluntad y el pesimismo de la inteligencia. Geoffrey Kantaris (University of Cambridge) confronta el cadáver simbólico de un hospital no terminado, la ciudad oculta de los no ciudadanos-villeros y una presunta comunidad ideal en el *Elefante blanco* (Pablo Trapero, 2012) con la iconografía y los significantes vacíos del populismo. Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut Berlin) regresa a una de las películas fundacionales del nuevo cine, *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999), para examinar la excitación inicial del movimiento del cine independiente con los elementos de la desesperanza y la ilusión, desde una distancia temporal y espacial. Mediante la comparación con la película alemana *Schultze gets the blues* (Michael Schorr, 2003) relaciona la realidad estetizada de la ficción con la internacionalización del cine independiente, que construye su política de abstención como efectos de veracidad y autenticidad bajo las reglas de Dogma 95. Joachim Michael (Universität Bielefeld), por su parte, enfoca la representación del campo

en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) y *La rabia* (Albertina Carri, 2008), que no resulta tan rara en el nuevo cine argentino como se podría suponer. Sin embargo, en vez de formar una oposición nítida con la ciudad, en el campo se cristaliza más bien otra visión crítica de una sociedad que parece estar impregnada de una violencia endémica, transmitida de generación en generación.

Leonor Arfuch (Universidad de Buenos Aires) define un estado de memoria a los 30 años del fin de la dictadura militar, por medio del sintagma que comprende la infancia en dictadura. Su corpus compara las películas *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *El premio* (Paula Markovitch, 2011) con la novela *La casa de los conejos* (Laura Alcoba, 2010), el ensayo *La infancia en dictadura* (Paula Guitelman, 2006) y el reportaje con testimonios *¿Cómo es un recuerdo?* (Hugo Paredero, 2007). Lo biográfico y lo memorial dentro de un horizonte multifacético y el giro generacional producen una coexistencia de autoficciones y avatares de la memoria. Como única cineasta presenta Albertina Carri un balance a los diez años del documental *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) y un concepto para una instalación audiovisual que trata la relación de ella con su madre: el legado de la madre se entremezcla con la propia experiencia de su secuestro por los militares en 1977 y los aspectos del trauma personal pasado-presente².

El cine contemporáneo de la indeterminación es, según Emilio Bernini (Universidad del Cine, Universidad de Buenos Aires), un cine posdocumental y posficcional. Tomando como ejemplo *Los labios* (Santiago Loza/Iván Fund, 2010) propone una tercera modalidad de coexistencia indeterminada entre personas comunes y una ficción que se vuelve una experiencia empírica, cargada de afectos inefables, en contraposición a las propuestas actuales de Pablo Trapero. Jens Andermann (Universität Zürich) convierte esa indeterminación en una cuestión de disponibilidad entre el juego de los cuerpos que se exponen, la puesta en escena dirigida y el montaje concepcional. La intensidad espectacular de la danza frente al proceso narrativo de la película convierte *Los posibles* (Santiago Mitre/Juan Onofri, 2013), según Andermann, en uno de

² Entretanto, este concepto fue realizado en el marco de una exposición audiovisual con el título “Operación fracaso y el sonido recobrado” que tuvo lugar del 4 de septiembre al 23 de noviembre 2015 en la sala de exposiciones del Parque de la Memoria en Buenos Aires.

los proyectos más prometedores de los nuevos salvajes del discurso. Christian von Tschiltschke (Universität Siegen) analiza los filmes *Balnearios*, *La más bella niña*, *Historias extraordinarias* (Mariano Llinás, 2002, 2004 y 2008) como manifestación de la política de un cine alternativo que abre nuevas posibilidades de expresión artística al mezclar el documental con la ficción y la ficción con lo documental, a través de prácticas intermediales y la imitación de recursos genuinamente literarios.

En un panorama del cine de mujeres muestra Isabel Maurer Queipo (Universität Siegen) las tendencias políticas, poscatólicas y antilibertadoras en la visión autorreflexiva y metafílmica del cine contemporáneo. Las cineastas se enfrentan a las tradiciones patriarcales institucionalizadas y sus géneros fílmicos representativos con estéticas innovadoras y giros subjetivos, y se preocupan a la vez por otros problemas generales, como el cine en la era digital. Con el ejemplo de *La cámara oscura* (María Victoria Menis, 2008), expone Carolina Rocha (Southern Illinois University Edwardsville) los cambios significativos de la puesta en escena de la mujer judía en comparación con las demás representaciones en el cine argentino del siglo xx al xxi. La puesta en escena de una experiencia no controlable, fuera del marco de conformidad y rebelión, desplaza el enfoque de la cultura judía a la creatividad y autorrealización no religiosa.

Afecto, emoción, erotismo y teatralidad son otros elementos clave para representar la identidad y transformarla, otorgándole una condición lúdica. El género aparece como una noción multiplicadora entre sus polos significativos de un modelo de identificación personal y un modelo fílmico narrativo. Bernhard Chappuzeau (Humboldt-Universität zu Berlin) atribuye constelaciones estéticas de presentimientos y modalidades perceptivas no discursibles al éxito de películas como *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008) en el extranjero. Uta Felten (Universität Leipzig) enseña cómo en el cine de Lucrecia Martel la directora convierte la construcción erótica de la imagen, que confunde el deseo de los personajes con el deseo de los espectadores, en tentaciones y dramas meramente ópticos. La estrategia de transgresión apunta a la antiepifanía. Según Jean-Claude Seguin (Université Lumière Lyon II), el cine argentino contemporáneo muestra una mayor sensibilidad para exponer discursos de sexualidades minoritarias por medio de las figuras fronterizas del travestismo, la transexualidad e intersexualidad. Christian

Wehr (Universität Würzburg) y Maria Imhof (Universität zu Köln) analizan la autorreflexividad en el cine argentino contemporáneo ante el profundo impacto de las estéticas globalizadas por medio de la misma película: *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000). Mientras que Christian Wehr enfatiza en el modelo genérico hollywoodiense de la intriga en el *heist movie* para teatralizar la crisis del capitalismo, Maria Imhof aplica categorías de la teoría de juegos para destacar que el espíritu lúdico, tan característico de la película, no se limita al nivel de la historia y las actividades de los protagonistas criminales, sino que se extiende a la misma estética cinematográfica convirtiéndola en un “juego con el espectador”, conforme a una tendencia muy conocida en la tradición literaria argentina.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos (2.^a ed. actualizada 2010).
- AMADO, Ana (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.
- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.
- /BRAVO, Álvaro Fernández (eds.) (2013a): *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*. New York: Palgrave Macmillan.
- (2013b): *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- APREA, Gustavo (2008): *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional, 2008.
- CAMPERO, Agustín (2009): *Nuevo Cine Argentino. De “Rapado” a “Historias Extraordinarias”*. Los Polvorines/Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional.
- COPERTARI, Gabriela (2009): *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. London: Tamesis Books.
- FALICOV, Tamara (2007): *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. London/New York: Wallflower Press.
- HORTIGUERA, Hugo/ROCHA, Carolina (eds.) (2007): *Argentinean Cultural Production During the Neoliberal Years (1989-2001)*. Lewiston: Edwin Mellen.
- INGRUBER, Daniela (ed.) (2012): *Filme in Argentinien*. Wien: Lit.

- LÓPEZ, Daniel (1987): *Catálogo del Nuevo Cine Argentino 1984-1986*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía.
- MELO, Adrián (ed.) (2008): *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine Argentino*. Buenos Aires: Lea.
- MOORE, María José/WOLKOWICZ, Paula (eds.) (2007): *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería.
- OBSERVATORIO DEL CINE Y EL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO (2012): *Cuaderno de estudios 7. Estudio de Producción y Mercados del Cine Latinoamericano en la Primera Década del Siglo XXI*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.
- OUBIÑA, David (2009): “La vocación de alteridad: Festivales, críticos y subsidios en el surgimiento del nuevo cine argentino”. En: PENA, Jaime (ed.): *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, pp. 15-23.
- PAGE, Joanna (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham/London: Duke University Press.
- PENA, Jaime (ed.) (2009): *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores.
- RANGIL, Viviana (2005): *Otro punto de vista: mujer y cine en la Argentina*. Rosario: Viterbo.
- (ed.) (2007): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos.
- RÊGO, Cacilda/ROCHA, Carolina (eds.) (2011): *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Bristol: Intellect.
- ROCHA, Carolina (2012): *Masculinities in Contemporary Argentine Popular Cinema*. New York: Palgrave Macmillan.
- /MONTES GARCÉS, Elisabeth (eds.) (2010): *Violence in Argentine Literature and Film (1989-2005)*. Calgary: University of Calgary Press.
- ROCHA, Glauber (2010): “La estética del hambre”. En: *Butaca*, <butacadefondo.blogspot.com> [31.08.2015].
- VELLEGGIA, Susanna (2009): *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*. Buenos Aires: Altamira.

I. POLÍTICA Y GLOBALIZACIÓN

UN OSO ROJO (ADRIÁN CAETANO, 2002):
NOMADISMOS POSMODERNOS
PARA TIEMPOS GLOBALIZADOS

Daniel A. Verdú Schumann

*A Alberto Elena,
in memoriam.*

UNA PELÍCULA POLÉMICA

En el contexto de entonces aún emergente nuevo cine argentino, el estreno simultáneo de *Un oso rojo* (Adrián Caetano) y *El bonaerense* (Pablo Trapero) en 2002 parecía apuntar a un giro —o al menos a una ampliación— en las estrategias narrativas y visuales empleadas por un movimiento hasta ese momento caracterizado, en buena medida, por su alejamiento explícito del cine *mainstream*, tanto en lo referente a los mecanismos de producción y distribución de las obras, como, sobre todo, a los temas, tratamientos y convenciones por él empleados (Ricagno 2000: 12; Bernades/Lerer/Wolf 2002). De hecho, numerosos autores definieron el nuevo cine argentino en términos de “alternativa” a las formulaciones más exitosas de la coetánea industria cinematográfica nacional, representada entre otros por los trabajos de Fabián Bielinsky, Marcelo Piñeyro o Juan José Campanella (Aguilar 2006; Falicov 2007; Pena 2009). Sin entrar a discutir la pertinencia de dicha dicotomía —no exenta de problemas, como ha señalado Andermann (2012: XIV)—, es evidente que las películas anteriores de Caetano —*Pizza, birra, faso* (1997) y *Bolivia* (2001)— y Trapero —*Mundo grúa* (1999)— se movían en una suerte de “neo-neorrealismo”, tanto desde un punto de vista temático como en lo referente a sus aspectos narrativos y estéticos, sin duda menos accesible al gran público que los códigos del cine de

género, la cuidada puesta en escena y el brillante lenguaje visual desplegado por ambos directores a partir de sus obras de 2002¹.

Un oso rojo narra los esfuerzos de un ex presidiario por reintegrarse a la vida civil, ayudar a su familia y saldar cuentas con sus antiguos compañeros de delitos. La película está ambientada en Argentina en 2001, pero tanto el director como la crítica han subrayado repetidamente su carácter de wéstern contemporáneo². Las referencias a este género, en absoluto novedosas en el contexto cinematográfico (y literario) argentino³, son múltiples y van desde la ambientación —las avenidas polvorientas, las casas de dos pisos, la vivienda como rancho urbano, el bar que remeda el *saloon*— hasta el atrezo —la corbata de bolo del Turco, los remises sustituyendo a los caballos, los revólveres de tambor—, pasando por los personajes —el héroe justiciero de andares pesados, la mujer en juego entre dos hombres, el jugador alcoholizado, el camarero que limpia constantemente la barra, el villano y sus secuaces, los atracadores que se tapan la cara con un pañuelo—, los diálogos —las constantes apelaciones a la hombría— y la propia trama. Esta identificación, sin embargo, es problemática, porque ni el mensaje de la película, ni la violencia y (a) moralidad de su protagonista se corresponden con las del wéstern, y mucho menos con las del wéstern clásico. Quizá para explicar estas contradicciones, otros autores han señalado la relación de la película con el *noir* y el *thriller*, géneros que el cine y la literatura argentinos también han transitado profusamente, incluso en fechas muy recientes⁴. Los vínculos con el género negro son evidentes en lo referente a la centralidad del crimen en los acontecimientos narrados, el papel estigmatizador del pasado en la vida del personaje, la presencia de una policía corrupta o el laconismo de los diálogos; si bien otros elementos capitales del género, como la *femme fatale*, el fatalismo existencial

¹ El propio Caetano ha resaltado el carácter de cesura de su filme: “yo no podría haber hecho el *Oso...* sin haber hecho antes *Bolivia*. Pero me parece que fue una película con la que terminé un ciclo” (Pérez 2012).

² “Una declaración de amor a su hija, y un wéstern en el que el bar es el *saloon* y los caballos son los remises. Esas son las primeras definiciones que se le pueden sacar a Adrián Caetano sobre *Un oso rojo*” (Pérez 2012).

³ Schwarzböck rastrea brevemente las relaciones entre el cine argentino y el wéstern (2009: 13); Remedi pone en relación *Un oso rojo* con el neogauchismo (2006).

⁴ Véase por ejemplo Schmitz/Thiem/Verdú (2013).

o la iluminación expresionista, están prácticamente ausentes. Sea como fuere, sumar el género negro a la ecuación, lejos de solucionar el problema, lo enreda aún más. Porque, más allá de las similitudes e influjos entre ambos géneros⁵, los códigos morales del wéstern y del *noir* son, especialmente en su época clásica, esencialmente distintos, pues el maniqueísmo esencialista del wéstern se opone frontalmente a la ambigüedad moral del cine negro. Y, pese a todo, es obvio que *Un oso rojo* participa efectivamente de ambos géneros, e incluso de otros como el *thriller* o el drama romántico.

Así las cosas, el resultado es un producto complejo que ha suscitado interpretaciones muy diversas e incluso contrapuestas, particularmente en lo concerniente a la moralidad de las acciones del protagonista y a las implicaciones político-sociales de que este sea un “vengador solitario”. Andermann ha resumido acertadamente la polémica: mientras autores como Schwarzböck y Page alaban la capacidad del filme de dialogar con la realidad argentina a través de la relectura de las convenciones del género, otros como Oubiña y Scorer critican el recurso al género como un subterfugio que le permite a Caetano granjearse las simpatías del público a costa de hacerle olvidar las implicaciones políticas de su apuesta⁶. Sin que quepa en modo alguno establecer una relación directa entre nombres propios y posiciones —aquí presentadas de modo groseramente esquemático—, este enfrentamiento puede considerarse una versión a escala reducida del que opone a los defensores de las posibilidades críticas y subversivas del diálogo o reapropiación de los modelos cinematográficos hollywoodienses con los opositores a dichas estrategias, que ellos consideran meros caballos de Troya de la *mcdonaldización* cultural⁷. Oposición que, a su vez, no hace sino replicar a pequeña escala la

⁵ Ya André Bazin se lamentaba en 1953 de las “influencias extrañas” —incluidas las de la novela negra— que debía padecer el wéstern (2004: 243). Schwarzböck simplifica en exceso cuando equipara, en la época contemporánea, wéstern y *noir* (2009: 50-51).

⁶ Andermann (2012: 142-148). Las referencias son: Schwarzböck (2009); Page (2009: 96-100); Oubiña (2003); Scorer (2010).

⁷ Para un ejemplo del debate, véanse las referencias cruzadas entre Stock (1997: xxx) y Page (2009: 16); Shaw (2007: 67-85). Generalmente se considera que el nuevo cine argentino ha sabido hacer buen uso de las posibilidades deconstructivas de dichos procesos de reapropiación: “Los procesos de hollywoodización y americanización son entendidos por estos directores como parte del proceso de construcción de la cultura mediática latinoamericana.

vieja dicotomía entre la “posmodernidad de resistencia” y la “posmodernidad de reacción” (Foster 1985: 11).

Frente a estas visiones unívocas y antitéticas, por lo demás muy sugerentes, se propone aquí una interpretación más dinámica y abierta de la película. Una lectura que no parte de la consideración de *Un oso rojo* como un mero pastiche de géneros, sino, antes bien, como un ejercicio rigurosamente calculado de “nomadismo” y “apropiaciónismo” genérico, estilístico e incluso historiográfico. Ello requiere entender la película, no como una mera combinación o yuxtaposición de géneros, sino como una *sucesión* perfectamente organizada de los mismos. Una lectura diacrónica de la película permite así apreciar una evolución muy significativa en el tratamiento del que es objeto el protagonista, pero también, lo que es aun más significativo, de la puesta en escena y de las estrategias narrativas y formales empleadas por el director. Un laborioso proceso de travestismo genérico y estilístico que supone una suerte de *tour (de force)* por distintos periodos de la historia del cine, precisamente aquellos en los que los distintos géneros citados resultan particularmente relevantes.

Un análisis detallado de dichas estrategias de mimetismo empleadas en el filme permite no ya resaltar su carácter típicamente posmoderno —algo en sí poco revelador, aunque permite problematizar lecturas como la de Oubiña—, sino, sobre todo, desvelar el complejo juego de fuerzas que en él interactúan, en direcciones en ocasiones contrapuestas, generando así una densa trama de sentidos y dificultando una interpretación inequívoca de la película. A partir de esta visión diacrónica se propone una lectura en varias claves del filme, incluidas la personal y la político-social. Por último, se apunta una última interpretación en clave interna, que invita a ver la obra como una suerte de alegoría de la carrera de Caetano, y con él de una parte del nuevo cine argentino.

Los mismos directores producen y filman fuera de los patrones del cine de Hollywood. A la vez que aceptan e incluyen los códigos de las culturas de masas, evidencian una voluntad de ruptura con la dependencia temática y estética a [*sic*] aquellos códigos. Los nuevos films citan a Hollywood y a las series estadounidenses, que aparecen como fuentes de inspiración de los personajes” (Tranchini 2007: 120); Falicov (2007: 5-6).

NOMADISMO GENÉRICO, ESTILÍSTICO E HISTÓRICO

Durante sus cinco primeros minutos la película narra, en planos a los que se superponen los títulos de crédito, las circunstancias que explican la situación actual del protagonista. Un montaje paralelo alterna el presente —la salida de la cárcel de Oso— con escenas del pasado, concretamente una fiesta de cumpleaños de su hija, el tiroteo en el que este dispara a un policía y es detenido, y la visita a la prisión de su esposa. Estos episodios se retratan con el mismo estilo visual empleado por el director en sus películas anteriores: cámara en mano en permanente movimiento y montaje abrupto en el que se alternan planos largos y breves. Ello dota a las escenas de una característica aureola de verosimilitud, por su asociación con el género documental y las filmaciones *amateur*, con las que la escena familiar del cumpleaños conecta de manera especialmente evidente: tanto la escasa iluminación como el juego de enfoques y desenfoques remiten claramente a las grabaciones caseras en video o súper 8 (fig. 1). El carácter imprevisible y verista se acentúa en la escena de la balacera: el temblor de la cámara y el rápido montaje enfatizan el nerviosismo y violencia que caracterizan la acción, pero también su carácter fallido y la inexperiencia de los ladrones, incluido Oso. A lo largo de toda esta introducción, los encadenados de audio subrayan la unidad y la lógica causal entre unas escenas que incluyen violentos saltos temporales y espaciales.

Este empleo de la cámara y el montaje se vinculaban en las obras anteriores del director a su voluntad de reflejar, con el mayor verismo posible, entornos desfavorecidos: los ambientes marginales en *Pizza, birra, faso*, el de la inmigración en *Bolivia*⁸. No sorprende, por tanto, que sea este el estilo empleado por el director para retratar el mundo del delito y la cárcel en esta tercera película. En términos genéricos nos encontramos también, como en aquellas obras, en el territorio del drama, tanto en términos sociales (el crimen, la prisión) como personales y sentimentales (la familia, la ruptura de la pareja).

⁸ No son las únicas referencias al neorealismo: tanto la escena de “reencuentro” paterofilial en la pizzería como la de la humillación del padre por la policía remiten a *Ladrón de bicicletas* (1948) de Vittorio de Sica.

A partir de este punto, sin embargo, el relato adopta un estilo narrativo y visual completamente distinto, cercano al clasicismo hollywoodiense; un cambio de registro que corre paralelo a la identificación del relato con el género del wéstern. Si desde el punto de vista narrativo ello se hace evidente en la sustitución de los saltos espacio-temporales por la linealidad del relato, desde el punto de vista formal se pone de manifiesto claramente desde el momento mismo de la salida de Oso de la cárcel (00:04:58): un plano fijo, con la cámara situada a ras del suelo —como hiciera por primera vez John Ford en *La diligencia* (1939)—, nos muestra al delincuente, que ha saldado su deuda con la sociedad, reconvertido ahora en un personaje errante. Su llegada al pueblo —niños jugando en el polvo, casas bajas abandonadas, alguien que le informa a cambio de una moneda— remite abiertamente al género americano por excelencia, al igual que lo hacen su entrada al bar del Manco, de espaldas a la cámara (fig. 2), y su primer encuentro con este, con sendos zooms de aproximación a ambos personajes que evocan abiertamente la presentación de Ringo Kid (John Wayne) en el citado filme de Ford⁹.

Todo el estilo visual se adapta al nuevo referente clásico: el trípode y el plano/contraplano sustituyen a la cámara en mano, los planos se alargan y el montaje se vuelve mucho más suave y cadencioso. La alternancia entre planos objetivos y subjetivos, en los acercamientos a la casa de su familia (00:21:24) o a Sergio (00:43:31), subrayan la identificación del punto de vista del espectador con el del héroe —otro elemento esencial del wéstern clásico—, mientras la sucesión escalar de planos, como en el primer encuentro con Güemes (00:14:01), insiste en el carácter clásico de la narración. No hay aspavientos visuales, predominando abrumadoramente los planos rectos, fijos o en suave travelín y un montaje pausado destinado a pasar desapercibido. El empleo de la música, de los encadenados o de la profundidad de campo resulta particularmente convencional en escenas como la de la pizzería (00:34:32), tras la que se produce la primera refundación, siquiera simbólica, del núcleo familiar, con la presencia vicaria del padre a través del oso rojo. La escena termina con un clásico fundido a negro, mientras una

⁹ “Los directores que me influyen siguen siendo Carpenter, Ford, Godard”; declaraciones de Caetano en Schwarzböck (2009: 66). Esta breve lista es coherente con la ductilidad estilística de este filme.

cumbia de desamor (“Voy a llorar por ti”), a la manera de las baladas típicas de los wéstern desde *Solo ante el peligro* (Fred Zinnemann, 1952), enlaza con la figura del padre, dedicado asimismo a restablecer los vínculos con su hija a través de sendos objetos con corazones rojos. Con todo, el carácter discreto de la trama romántica en el conjunto del filme, tanto en términos de presencia en la pantalla como en el énfasis en los elementos físicos que separan a los personajes (vallas, ventanas, paredes), pese a su evidente centralidad en el comportamiento del personaje, es también característico del wéstern.

Poco antes la analogía se ha hecho explícita: tras presentar el bar del Manco como un *saloon*, a su dueño como un malhechor y al entorno como un espacio sin ley (la policía juega allí al billar), el Manco dice, refiriéndose abierta y amenazadoramente al barrio donde vive la familia de Oso: “Ten cuidado en ese pueblo, es medio jodido, siempre andan a los tiros, como en el *Far West*” (00:28:57). El tono de peligro se ve subrayado por el empleo de primerísimos planos a lo Sergio Leone y de música de bandoneón y guitarra, referencias ambas al *spaghetti* wéstern, y por tanto a la crisis del wéstern clásico¹⁰, en un anticipo de lo que está por llegar y en una buena muestra del complejo juego de referencias con el que Caetano busca encauzar la mirada del espectador. En esta fase, sin embargo, el clasicismo formal no se altera ni siquiera en las breves escenas de acción, como la del asalto al hombre del locutorio (00:16:17) o la pelea en el bar (00:59:26), que tan solo presentan un montaje más acelerado, pero no una modificación significativa de la planificación. En este punto se busca ante todo resaltar la solidez del protagonista: su transformación de mal padre y delincuente fallido en un tipo protector, duro y seguro de sí mismo, al estilo de los héroes clásicos del wéstern, de dimensiones casi míticas.

Conforme se acerca el desenlace, sin embargo, este clasicismo va dejando paso a otros referentes y estilos, citados por el cineasta de modo más o menos explícito. La secuencia del segundo atraco supone un primer cambio de

¹⁰ Aunque este y algún otro elemento puntual apunten a cierta semejanza entre la película y el wéstern crepuscular —al estilo de los de Peckinpah, Penn, Brooks o Eastwood—, lo cierto es que Oso no es un antihéroe a la usanza de los de estas películas: más pragmático que nihilista, es un hombre marcado, pero no acabado, y al final del relato continúa vivo y sigue su camino.

registro. La preparación del golpe y la suerte de Oso se narran en dinámicas escenas de diálogo, mediante planos y contraplanos en movimiento, montados en una suerte de falso travelín circular (01:06:01), y los posteriores saltos espaciales de la casa de Oso a la de Natalia llegan por un instante a confundir las localizaciones. Todo ello marca un cambio de ritmo y tendencia, y anuncia el brillante montaje en paralelo con que culmina este primer clímax de la película. A partir de este punto, la cámara ya no se detendrá, enlazando en montaje paralelo planos del atraco con otros de la escuela de Alicia. Nos encontramos evidentemente en un terreno narrativo y formal muy distinto del del cine clásico: de hecho, ante su puesta en crisis y su renovación tanto temática como formal. Por un lado, el uso de una cámara en permanente movimiento (fig. 3), la fluidez de una acción que parece coreografiada y la elegancia del montaje remiten de manera clara a *Un largo adiós* (Robert Altman, 1973). Por otro, el contrastado montaje en paralelo recuerda inevitablemente, como han señalado muchos autores, la secuencia de la venganza y el bautizo del hijo de Michael Corleone en *El padrino* (Francis F. Coppola, 1972). Ambos referentes —a los que podrían sumarse otros, como *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976), evocado en los planos de Oso patrullando con el remis— son claves en la relectura del género negro, y por extensión del cine clásico hollywoodiense, que tiene lugar a comienzos de los setenta: si el primero propone una radical desmitificación del detective clásico por excelencia —un Philip Marlowe que ha cambiado el rostro pétreo de Humphrey Bogart por el irónico de Elliott Gould—, el segundo supone la entronización del mafioso como espejo shakesperiano de la corrupción de la sociedad contemporánea. El sentido de la operación en el seno del filme es evidente: el mundo clásico del salvaje pero “civilizable” lejano oeste en el que hasta ahora parecía moverse Oso ha entrado en crisis, siendo sustituido por la sociedad corrupta e “irrecuperable” del cine negro en su vertiente más cínica, amarga y moderna. Oso sigue siendo el único garante posible de la felicidad de su familia, pero ahora se hace explícito que ello pasa necesariamente, en una sociedad en la que bajo la apariencia de normalidad democrática (el himno) no hay redención posible para el que una vez delinquiró (como prueba la pivotal escena del carrusel), por superar los maniqueísmos morales y legales y aceptar las nuevas reglas del juego. Es decir, por pasar de héroe a antihéroe.

Porque estas nuevas reglas son las del cine negro, caracterizadas por la labilidad de la frontera entre el bien y el mal. Así lo demuestra, por ejemplo, el que Oso obtenga un arma ilegal de su trabajo honrado, pero sobre todo, el irónico montaje en paralelo entre la izada de bandera al son del himno nacional argentino y el atraco en el que se conculcan todos los valores en él contenidos (01:08:43). Aquí, la yuxtaposición de los travelines en paralelo en ambos escenarios, el uso de encadenados para montar las dos escenas y la presencia a lo largo de todo el fragmento del himno en la banda sonora sugieren antes continuidad que dicotomía entre ambas acciones, y por ende, entre ambos planteamientos morales. Si Rick Altman ilustró la idea de “unisonancia” de Benedict Anderson con sendas escenas en las que la Marsellesa es entonada a coro en *La gran ilusión* y *Casablanca* (Altman 2000: 268-271), no podríamos encontrar mejor demostración de hasta qué punto dichas visiones unívocas y consoladoras han desaparecido de nuestro mundo transnacional y escéptico —en el que, como el propio Altman señala, el himno y la bandera se prestan a todo tipo de lecturas— que esta secuencia en la que la unisonancia sonora se convierte en clara disonancia semántica¹¹.

Esta deconstrucción de la ética nacional se pone en escena con el lenguaje del género negro moderno, pero en claro contraste con el género y el periodo anteriores, el western clásico. Como es sabido, este encarnaba el relato épico y mítico del origen de Estados Unidos, la grandeza de una nación surgida de una lucha denodada contra las adversidades y del sometimiento de la barbarie al imperio de la legalidad gracias a valores compartidos, como los encarnados por el *American Way of Life*: el esfuerzo individual, la peculiar combinación de idealismo vital y pragmatismo cotidiano, o la admiración por el éxito. Hasta qué punto estos valores se ven conculcados por lo que vemos en pantalla es evidente: con ello, Caetano enlaza además con una larga tendencia en la cultura argentina, desde Sarmiento y Borges hasta nuestros días, que problematiza la dicotomía entre “civilización” y

¹¹ Cf.: “De entre todos los aspectos que hacen diferentes a las películas del *nuevo cine argentino*, uno de los más cruciales es el tratamiento de la *banda sonora* [...] el sonido adquiere mayor autonomía y un tratamiento que no está necesariamente destinado a ir detrás de las imágenes. En la planificación del sonido, las historias adquieren nuevos sentidos” (Aguilar 2006: 94).

“barbarie” en dicho país¹². Schwarzböck, por ejemplo, justifica que Oso mate a un policía porque esta institución ocupa en el filme el papel que los indios tenían en los wésterns clásicos:

Dado que en el aparato represivo del Estado [argentino] existen camarillas que defienden el accionar genocida de las fuerzas armadas y policiales durante la Dictadura —y lo toman como modelo de pacificación social—, el accionar de la policía —dentro y fuera de la cárcel— no puede leerse del mismo modo en un wéstern argentino que en un wéstern de cualquier otra latitud (2009: 55).

Un oso rojo, por consiguiente, no pretende ser un wéstern argentino, sino usar los referentes de dicho género para adensar las lecturas de un filme que habla de Argentina. Porque la película, pese a lo que diga Caetano, trata de la Argentina de 2001¹³. A estas alturas de la trama, el dinero se ha convertido, como en el cine negro, en el verdadero protagonista, por encima del amor y la familia. Desde el robo inicial que lleva a Oso a la cárcel al atraco final, pasando por las monedas con las que juegan tanto la niña (un truco basado en la imposibilidad de “tocar” y “mover” ese dinero, en alusión quizá imprevista a la futura volatilidad de los capitales en el país) como el Turco (quien en un momento dado señala abiertamente la imposibilidad de vivir con lo que se gana honradamente), remiten indudablemente a la inestabilidad de la economía argentina que habría de desembocar, poco después del estreno del filme, en el “corralito”¹⁴. Así lo prueban las casi subliminales referencias a la economía nacional insertas en él en forma de noticias de diarios: la hija de Oso lee en una de ellas: “actividad comercial, porque la falta de dinero en efectivo; los pequeños comercios”, mientras la que

¹² Véanse las tesis sobre el carácter argentino, el Estado y el crimen en Borges (1989: 162-163); Schwarzböck comienza su análisis de *Un oso rojo* refiriéndose a este texto (2009: 7); Lusnich (2005).

¹³ “Si me preguntan qué es lo que quería reflejar con mi película, yo lo único que puedo decir es que no quiero reflejar nada. Solo contar una historia en una geografía que te sea familiar, con esos bondis, con esa cerveza”, declaraciones de Caetano en Pérez (2012).

¹⁴ “El dinero es un elemento central en todas las películas mías, pero lo es porque también es un elemento central en la clase popular”, declaraciones de Caetano en Schwarzböck (2009: 78). Un análisis de las transacciones dinerarias en el contexto suburbial en varias películas, incluida *Un oso rojo*, en Urraca (2011).

aparece en el diario que sostiene el dueño del local de apuestas expone más crudamente: “estudian dolarizar los depósitos bancarios” (00.46:42)¹⁵. En este contexto, la frase “toda la guita es afanada” debe entenderse en la misma clave local, pero al mismo tiempo, al condensar toda la ambigüedad moral del género negro, subraya el giro dado por la película, pues una afirmación de ese tenor sería impensable en un wéstern clásico.

Tras dos breves secuencias en las que se vuelve momentáneamente al tono clásico anterior —el ajuste de cuentas en el coche y la entrega del dinero (01:13:41)—, la película concluye con un segundo clímax, y con él, con un nuevo giro genérico y estilístico. En una arriesgada vuelta de tuerca, Caetano decide convertir a su (anti)héroe en una suerte de superhéroe de acción al estilo de los que protagonizan los *thrillers* contemporáneos. Con el cambio de género asistimos también a otro de registro visual —la luz del atraco a pleno día es sustituida por la oscuridad de la noche, apenas rota por la iluminación artificial del bar— y de estilo de filmación —la narración se resuelve a base de planos cortos, secos, incluidos primerísimos planos, sin música de fondo—. La tensión contenida se resuelve en una cruda explosión de violencia, narrada con pulso firme y montaje muy rápido (01:21:45). En un primer momento destacan, subrayados, violentos planos picados de la mano del Manco clavada a la mesa —una nueva cita a *El padrino*— (fig. 4); el tiroteo subsiguiente se filma en planos rectos muy rápidos, pero el enfrentamiento final con los dos últimos matones (01:22:22) incluye nuevamente un llamativo uso de planos picados (del arma) y contrapicados (de la cara de Oso), con muy poca profundidad de campo (fig. 5). En un gesto que solo se explica por el deseo de Caetano de engrandecer a su héroe hasta el límite de lo creíble, Oso opta por quitar todas las balas del tambor, menos una para acabar con ambos contrincantes de un solo disparo. Un final manierista y estetizante, que se aleja tanto del modelo clásico —el duelo del wéstern— como de la austera contundencia de los tiroteos en el cine negro moderno, para entroncar abiertamente con el *thriller* de acción y el neo-*noir* contemporáneos, de los que toma prestados la violencia descarnada, la inverosimilitud de la acción, la iluminación muy contrastada, las angulaciones extremas y el montaje fragmentario.

¹⁵ Se trata de un titular real del diario *Clarín*, correspondiente al 1 de diciembre de 2001.

La propuesta de Caetano se vincula así, ética y estéticamente, con una tendencia inaugurada por el cine de Hong Kong y por Quentin Tarantino —el tiroteo previo en el interior del coche recuerda poderosamente a *Pulp Fiction* (1994)—, muy de moda a comienzos del milenio¹⁶. Significativamente, fueron precisamente los filmes de Tarantino los que reavivaron el viejo debate en torno a la moralidad del tratamiento de la violencia en el cine de Hollywood, una polémica que arranca en los años sesenta con las obras de Sam Peckinpah y Arthur Penn, entre otros, y que en este contexto cabe vincular asimismo con la elevación a los altares en los años setenta del personaje del héroe justiciero y solitario representado, por ejemplo, por Harry el Sucio (Clint Eastwood) o Paul Kersey (Charles Bronson). Comparto por tanto con Oubiña su desazón por la ambigüedad moral de la película, pero no creo que esta sea el resultado de una recuperación acrítica y populista de los géneros clásicos, que Oubiña deplora en términos adornianos, sino más bien el fruto de una estrategia perfectamente premeditada en la que el protagonista va siendo progresivamente investido de mayor fuerza personal, atractivo mediático y social e impunidad legal y política.

¹⁶ Schwarzböck y el propio Caetano niegan esta influencia de la “violencia coreografiada” de directores como John Woo o Tarantino (2009: 80). No comparto esta opinión —como tampoco la interpretación de Schwarzböck del final como ejemplo del espíritu deportivo del wéstern (2009: 60-62)—, especialmente sabiendo que en su versión original la escena adolecía de un manierismo incluso mayor: no solo incluía una toma cenital de ese disparo último —un tipo de plano muy empleado por Woo y Tarantino—, en una analogía visual con la adivinanza de las monedas que finalmente no pudo realizarse por problemas de producción, sino que Caetano pensó en utilizar la cámara lenta para resaltar la violencia (Schwarzböck 2009: 80-81). Creo, con Scorer, que “Oso’s use of violence slips from functioning within the realm of justice into aestheticised killing” (2010: 150). Este autor traza paralelos en el tratamiento de la venganza en el filme con otros de Tony Scott, Alex Proyas, Park Chan-wook y Jim Jarmusch (2010: 147). Otros autores apuntan en la misma dirección: “La escena final, explosión de violencia acumulada [...] aporta una dimensión metafísica decisiva que hace pensar en las películas de Kitano como *Violent Cop*, *Sonatine* o *Hana-Bi*, donde alternan momentos de calma y vuelcos repentinos de violencia” (Mullaly 2009: 159). Martín Pérez, en una entrevista en la que Caetano se enorgullece de los tiroteos y llega a afirmar: “a fin de cuentas me metí en el cine para eso, para hacer una de tiros”, resalta las “marcadas influencias tarantinianas en cuanto al pulso de la historia, su estética, y también en el uso de la violencia” (2012).

Finalmente, el ritmo vuelve a remansarse para narrarnos la salida de Oso del bar y la reunión, siquiera simbólica, del núcleo familiar, con la que concluye el filme.

ALGUNAS LECTURAS POSIBLES

Frente a las tesis de Fredric Jameson en torno a la consideración fundamentalmente escapista de la tendencia del cine posmoderno a recuperar obras y estéticas del pasado (Jameson 1991), considero mucho más fértil la apuesta de Rick Altman por lo que podríamos denominar el carácter “performativo” (el término es mío) de los géneros en la actualidad (Altman 2000: 260-277). Para Altman, la capacidad de los géneros para crear comunidades virtuales de espectadores, que comparten referentes cinematográficos, los convierte en “aparentes herederos de la esfera pública [Habermas] y de las comunidades nacionales imaginadas [Anderson]”. A su vez, permite establecer una relación entre los procesos de “re-generificación” característicos del cine contemporáneo y las no menos coetáneas reformulaciones tanto de las sociedades actuales como de las identidades nacionales. Este punto de vista, que en el ámbito latinoamericano entronca abiertamente con la necesidad, señalada por García Canclini, de redefinir el concepto de identidad local o nacional, contando con los inagotables flujos de comunicación transnacional de la era digital (1997: 256-257), arroja, en mi opinión, nueva luz sobre la operación desplegada en *Un oso rojo*. No obstante, ello requiere previamente, como hacen todos los críticos que han elogiado la película, reconocer la capacidad de los espectadores actuales de leer los géneros en claves mucho menos deterministas de lo que era habitual en la era clásica¹⁷. Porque en *Un oso rojo*

¹⁷ “Spectators are perfectly capable now of understanding and appreciating generic devices for what they are: a play, a rhetorical game the purpose of which is not to ‘represent reality’ but through which contemporary reality can be alluded to in an indirect, ironic or critical fashion” (Andermann 2012: 148). Andermann se apoya en Bernini (2003: 105). Véase también Schwarzböck: “Los géneros no son un sistema de reglas que se aplican cuando se quiere hacer una película en la que el espectador no se desconcierte en ningún momento, sino un marco de referencia autónomo, construido a lo largo de la historia del cine, en el que se decide desarrollar un conflicto nuevo y único” (2009: 11).

Caetano apela a la cultura cinematográfica del espectador para construir un relato que debe leerse teniendo en cuenta los diferentes escenarios —los distintos géneros y estilos— que va desplegando, así como los distintos tonos emocionales y planteamientos morales a ellos asociados. Con ello construye un relato en permanente devenir, lo cual a su vez permite elaborar un retrato polifacético de diversos aspectos en él recogidos.

En primer lugar, del propio protagonista. En permanente evolución, su silueta se recorta con perfiles distintos sobre cada nuevo telón de fondo, adquiriendo en cada cambio nuevos rasgos y matices, y modificando así nuestra percepción del mismo. Como ya vimos, Oso es presentado como un perdedor al comienzo, un héroe en el nudo central, un antihéroe más tarde y una suerte de superhéroe de acción al final. Esta evolución invita a su vez a varias lecturas. Una, en clave social, se vincularía con una hipotética deriva individualista (no necesariamente indeseable según Caetano, a tenor del tratamiento que recibe)¹⁸ que la sociedad argentina habría exhibido como respuesta a la crisis económica, social y política que azotó el país en torno a 2001. El progresivo alejamiento de Oso de la legalidad y el endurecimiento de su carácter serían su respuesta personal a la incapacidad del Estado de garantizar un mínimo bienestar, tanto en términos económicos como sociales, para su familia y para él mismo, lo que corroboraría la tesis comúnmente aceptada en torno al carácter eminentemente individual de las respuestas del nuevo cine argentino a los desafíos sociales (Aguilar 2006: 23; Tschiltschke 2013). Otra lectura, en clave personal, identificaría abiertamente al propio Caetano con Oso, cuyo proceso de mitificación debe ponerse en relación con la coetánea paternidad del director¹⁹. Nótese, sin embargo, que los sucesivos

¹⁸ “Si bien asegura [Caetano] que su nuevo film ‘no es nada social’, bien podría ser una película política. ‘Porque es una película con un héroe, que toma decisiones y es de armas tomar’, explica. ‘Y me parece que está bueno tener un héroe en este tiempo en el que no lo hay, en el que ningún político es capaz de sacarse los zapatos para dárselos a otro. La gente ya sabe que esto es un quilombo, ¿para qué se la vamos a contar de vuelta? Así que hagamos películas’, repite” (Pérez 2012).

¹⁹ “La empecé a escribir en realidad cuando nació mi hija, por eso digo que es una declaración de amor para ella. Quería escribir una historia sobre un personaje que tuviese una hija” (declaraciones de Caetano en Pérez 2012). Las referencias a la paternidad abundan en el filme. Así, Oso pregunta al dueño del local de apuestas que ha golpeado a Sergio: “¿El cornudo de tu

cambios de género y estilo construyen al personaje fundamentalmente “desde fuera”, pues su carácter no cambia en lo esencial tras su salida de la cárcel; en este sentido, la escena del atraco al hombre del locutorio, que significativamente preocupa mucho a Oubiña (2003: 32) y a Schwarzböck (2009: 75-76), nos da la medida de que el personaje no evoluciona a lo largo del filme; no se vuelve violento: es violento. Lo que cambia es el modo en el que Caetano va progresivamente enfatizando, justificando y enaltecendo dicho comportamiento violento.

En segundo lugar, la estrategia nómada le permite complejizar su visión de la realidad argentina, dado que los hechos narrados se interpretan, como en el caso del montaje paralelo entre la izada de bandera y el atraco, a partir de su contraposición dialéctica con lecturas “modélicas” e incluso “míticas” que tanto los géneros como su puesta en escena parecen sugerir. A comienzos del tercer milenio, tras las brutales transformaciones generadas en todos los ámbitos, y especialmente en el económico, por los complejos procesos de deslocalización, desterritorialización y desmaterialización asociados a la globalización, ninguna identidad —ni la del protagonista, ni la de un Estado-nación— puede basarse en ningún mito, ni propio ni importado²⁰. Por eso aquí los géneros (el wéstern, el *noir*, el *thriller*, el drama romántico) no son ya, como en el cine clásico, un velo mitificador de la realidad. “This is the West, sir. When the legend becomes fact, print the legend”, se concluía en *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962). Aquí ocurre todo lo contrario: se emplea el género como una forma de desvelar dicha realidad, que en la confrontación con diversas fórmulas estereotipadas, importadas y ya obsoletas, se

padre no te enseñó que a los borrachos no se les pega?”; y el Turco y sus secuaces discuten en estos términos: “Ustedes salen más caros que un hijo tonto. / Dale Papá, hoy por mí, mañana por vos”. Mullaly ha llegado a señalar que “la paternidad bien podría estudiarse como hilo conductor de la obra de Caetano” (Mullaly 2009: 156).

²⁰ El interés del director por el papel del mito queda subrayado por la inclusión intradiegtica del relato de Horacio Quiroga “Las medias de los flamencos”. Como toda fábula, posee una evidente voluntad pedagógica, aquí recalcada por el papel que su lectura cumple en el aprendizaje de Alicia. Por otro lado, se trata de un cuento, cuya identificación con la narración en la que se inserta dista mucho de ser unívoca o evidente, lo que encaja perfectamente con el interés de Caetano por los deslizamientos del sentido provocados por la contraposición de la realidad con otras fórmulas alegóricas o modélicas.

demuestra en toda su complejidad, mutabilidad e irreductibilidad. La apuesta de Caetano por la hibridación genérica y el consiguiente enriquecimiento semántico que sus deslizamientos geográficos y temporales conllevan, debe entenderse como una forma de re/des/construir la identidad argentina.

En tercer y último lugar, creo que la estrategia se presta también a una lectura en clave interna del nuevo cine argentino. Como se ha señalado, paralelamente a la evolución del personaje y del entorno se da una transformación del estilo de dirección y puesta en escena, que se pasea por épocas y tendencias concretas de la historia del cine. Así, al “neo-neorrealismo” inicial, heredero de las obras anteriores de Caetano, le sigue el clasicismo hollywoodiense, que es posteriormente puesto en crisis por la irrupción de la modernidad cinematográfica, el cual es a su vez sustituido por la hipermodernidad estetizante y globalizada. Creo que este proceso puede leerse como una suerte de metáfora —o sinécdoque— del devenir, no solo de la carrera del propio Caetano, sino de esa parte del nuevo cine argentino que encarnaban Trapero y él. Quizá sea excesivo equiparar la salida de la cárcel de Oso con la de Caetano de la “cárcel” del verismo y del compromiso social —aunque algunas palabras suyas casi invitan a hacerlo—²¹, pero es innegable que el abandono del estilo “neorrealista” de los dramas anteriores y su sustitución por estilos y géneros más accesibles y comerciales anticipa la evolución posterior de su carrera, de un modo similar al giro que *El bonaerense* supone en la filmografía de Trapero²².

²¹ “Odio repetirme. Por eso ya me hinché las pelotas con la cámara en mano, y ahora lo que quiero es planear bien cada plano” (declaraciones de Caetano en Pérez 2012). Ya en su texto “Agustín Tosco Propaganda” (1995), Caetano había realizado una defensa explícita del cine de masas: “Defender el lenguaje clásico ante la modernidad pasatista, de doble mensaje pernicioso al saber popular. Amar el terror, el wéstern, el policial, la ciencia ficción, la pornografía como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas” (citado en Schwarzböck 2009: 23).

²² Con posterioridad, Caetano ha apostado abiertamente por el *thriller* en *Crónica de una fuga* (2006) y *Mala* (2013), así como en las series de TV *Tumberos* (2002) y, parcialmente, *Disputas* (2003). En los últimos años ha alternado trabajos para TV con documentales de temática netamente argentina e incluso populista (*Sangre roja, 100 años de gloria*, 2005, sobre el club de fútbol Atlético Independiente de Avellaneda; *NK*, 2013, sobre Néstor Kirchner), que bien pueden leerse como un voluntario acercamiento al gran público. En el caso de Trapero, el interés por este género se consolida en *Leonera* (2008), *Carancho* (2010) y *El clan* (2015); y tanto la presencia de Ricardo Darín en algunos de sus últimos largometrajes como

En su crítica de *Un oso rojo*, Oubiña, que consideraba a Caetano como paradigma del nuevo cine argentino, se preguntaba “si los caminos alternativos por los que incursionó el nuevo cine no eran solo un atajo para subirse a la autopista del cine más convencional” (2003: 33). La respuesta no es sencilla, pues resulta difícil determinar hasta qué punto la carrera posterior de Caetano se deriva del giro citacionista y posmoderno que supone *Un oso rojo*; e incluso, si ese fuera el caso, cuánto hubo en sus primeras obras de calculada operación de asalto “para ingresar a la institución cinematográfica” (Oubiña 2003: 29). Que los intereses industriales y comerciales no eran ajenos al cambio de registro, lo reconoció abiertamente el director²³. La propia productora, por su parte, resaltó los aspectos más mediáticos del filme²⁴. Nada de ello es en sí censurable. Sin embargo, a la vista del vidrioso mensaje moral que en última instancia emana del filme, cabe legítimamente preguntarse hasta qué punto Caetano no ha sabido —o no ha querido— sustraerse, en esta y otras obras posteriores, a la enorme capacidad de seducción de unos mecanismos apropiacionistas posmodernos cuyas inmensas posibilidades narrativas y estéticas sin duda facilitan la distribución, asimilación y recepción de las obras en un mundo globalizado, pero a menudo al coste de hacer olvidar demasiado fácilmente las implicaciones éticas de todo ejercicio de recuperación del pasado²⁵.

su participación en coproducciones transnacionales apuntan asimismo a una voluntad de ampliar audiencias.

²³ “Acá hay que construir una industria de cine de manera urgente, y para hacerlo no le podés pedir al espectador que cambie su condición. Tenés que ir al llano. Y a mí me encanta el género” (declaraciones de Caetano en Pérez 2012). “Me parece que llegó [para el nuevo cine argentino] el momento de tener un crecimiento, como para no quedarse nada más que en 300 000 espectadores y tres o cuatro premios en festivales. Lo bueno es que el cine sea popular, para que el hecho cinematográfico se pueda llegar a consumir [...], pero no a cualquier costo [...]. Me gustaría ser popular [...] con la propuesta de uno, tratando de ver si es coherente lo que uno ha hecho hasta el momento” (declaraciones de Caetano en Schwarzböck 2009: 67-68).

²⁴ El póster de la película y las críticas recogidas en la página web de su productora resaltan la acción de la trama; una reseña compara abierta y positivamente al personaje de Chávez con los de Bruce Willis y Charles Bronson; <<http://litastantic.com.ar/unosorojo/prensa.htm>> (31.07.2015).

²⁵ Bernini reconoce la misma “premeditada hibridación formal” en *Tumberos y Disputas*, y denuncia que “en esas mezclas (elementos del grotesco, videoclip, cierta estética gore) no resulta difícil suponer un propósito exhibicionista” (Bernini 2003: 105).



Fig. 1 (00:02:07).



Fig. 2 (00:07:10).



Fig. 3 (01:11:34).



Fig. 4 (01:21:55).



Fig. 5 (01:22:52).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ALTMAN, Rick (2000 [1999]): *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.
- BAZIN, André (2004 [1953]): “El wéstern o el cine americano por excelencia”. En: BAZIN, André: *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, pp. 243-254.
- BERNADES, Horacio/LERER, Diego/WOLF, Sergio (eds.) (2002): *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka-Fipresci.
- BERNINI, Emilio (2003): “Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino”. En: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 4, pp. 87-106.
- BORGES, Jorge Luis (1989 [1930]): “Evaristo Carriego”. En: Borges, Jorge Luis: *Obras Completas*. Vol. I, Barcelona: Emecé, pp. 97-172.
- CAETANO, Israel Adrián (2005): “Agustín Tosco Propaganda”. En: *El Amante*, 41, p. 50.
- FALICOV, Tamara (2007): *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. London/New York: Wallflower Press.
- FOSTER, Hal (1985 [1983]): “Introducción al posmodernismo”. En: FOSTER, Hal (ed.): *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, pp. 7-17.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997): “Will There Be Latin American Cinema in the Year 2000? Visual Culture in a Postnational Era”. En: STOCK, Anne Marie (ed.): *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 246-258.
- JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- LUSNICH, Ana Laura (ed.) (2005): *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos.
- MULLALY, Lawrence (2009): “La estética del margen en el cine de Adrián Caetano”. En: *Pandora. Revue d'Études hispaniques*, 9, pp. 149-162.
- OUBIÑA, David (2003): “El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino”. En: *Punto de Vista*, 76, pp. 28-34.
- PAGE, Joanna (2007): “Identidades posnacionales y estrategias de reterritorialización en el cine argentino contemporáneo”. En: MOORE, María José/WOLKOWICZ, Paula (eds.): *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Librería, pp. 51-68.
- (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham/London: Duke University Press.

- PENA, Jaime (ed.) (2009): *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores.
- PÉREZ, Martín (2012): "Hay que echar mano a la historia propia". En: *Clarín*, 1 de octubre, <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-10886-2002-10-01.html>> (31.07.2015).
- REMEDI, Gustavo A. (2006): "De *Juan Moreira* a *Un oso rojo*: crisis del modelo neoliberal y estética neogauchesca". En: MORAÑA, Mabel/CAMPOS, Javier (eds.): *Ideologías y literatura: Homenaje a Hernán Vidal*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 147-165. Versión online en: <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/JuanMoreira1.htm>> (31.07.2015), <<http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/JuanMoreira2.htm>> (31.07.2015).
- RICAGNO, Alejandro (2000): "Nuevos cines argentinos: un corte generacional". En: TOLEDO, Teresa (ed.): *Miradas. El cine argentino de los noventa*. Madrid: AECI/Casa de América.
- SCORER, James (2010): "Once upon a Time in Buenos Aires: Vengeance, Community and the Urban Western". En: *Journal of Latin American Cultural Studies*, 19, 2, pp. 141-154.
- SCHMITZ, Sabine/THIEM, Annegret/VERDÚ SCHUMANN, Daniel A. (eds.) (2013): *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- SCHWARZBÖCK, Silvia (2009): *Estudio crítico sobre "Un oso rojo"*. Buenos Aires: Picnic.
- SHAW, Deborah (2007): "Playing Hollywood at its Own Game? Bielinski's [sic] *Nueve Reinas*". En: SHAW, Deborah (ed.): *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*. Plymouth: Rowman & Littlefield Publishers, pp. 67-85.
- STOCK, Ann Marie (1997): "Trough Other Worlds and Other Times: Critical Praxis and Latin American Cinema". En: STOCK, Ann Marie (ed.): *Framing Latin American Cinema. Contemporary Critical Perspectives*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. xxi-xxxv.
- TRANCHINI, Elina (2007): "Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo". En: RANGLI, Victoria (ed.): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, pp. 119-135.
- TSCHILSCHKE, Christian von (2013): "La transformación del lugar común en el 'cine negro' de Pablo Trapero: *El bonaerense* (2002), *Leonera* (2008), *Carancho* (2010)". En: SCHMITZ, Sabine/THIEM, Annegret/VERDÚ SCHUMANN, Daniel A. (eds.) (2013): *Diseño de nuevas geografías en la novela y el cine negros de Argentina y Chile*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana-Vervuert, pp. 71-92.

- URRACA, Beatriz (2011): "Transactional Fiction. (Sub)Urban Realism in the Films of Trapero and Cateano". En: RÊGO, Cacilda/ROCHA, Carolina (eds.): *New Trends in Argentine and Brazilian Cinema*. Bristol: Intellect, pp. 147-161.
- VERDÚ SCHUMANN, Daniel A. (2013): "Red Bear". En: MAURER QUEIPO, Isabel (ed.): *Directory of World Cinema. Latin America*. Bristol: Intellect, pp. 181-183.

PONERSE AL DÍA: LOS JÓVENES Y EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Laura Podalsky

La articulación entre jóvenes y cine en la Argentina contemporánea es un tema que ha sido explorado por otros críticos (entre ellos, Andres Farhi, Diana Fernández Irusta, Miriam Goldstein, Carolina Rocha y Georgia Seminet, Verónica Garibotto, Deborah Martin y Sophie Dufays) y sus estudios han podido deslumbrar importantes tendencias en la representación de los jóvenes. Sin olvidar estos aportes, puede ser productivo ampliar el abordaje analítico para discutir no solo la cuestión de la representación, sino también los jóvenes como nicho de mercado, la relación entre el cine y las culturas juveniles más ampliamente y, en particular, la función social de “lo joven” en procesos socioeconómicos más amplios, como el neoliberalismo y la globalización. Este acercamiento puede ayudar a iluminar importantes tendencias en el cine latinoamericano que datan desde principios de los años sesenta, cuando los jóvenes emergen como agente social (y nuevo consumidor) y que hasta ahora se han investigado muy poco. En el contexto de este libro, analizar la articulación entre jóvenes y cine también nos ofrece una manera de re-pensar cómo se ha entendido el cine argentino contemporáneo. Como se verá, este ensayo a veces problematiza la categorización usual de ciertas películas por los estudios existentes del llamado nuevo cine argentino que muchas veces distinguen entre un cine comercial bastante tradicional y un cine independiente estéticamente más innovador. También se resaltan tendencias que antes no se reconocían o que se ignoraban —por ejemplo, entre el cine de los años ochenta y el cine actual—¹.

¹ Fue Andres Farhi quien apuntó hacia esta posibilidad. Aun cuando reconoce varias distinciones entre el cine hecho entre 1983-1988 y el producido entre 1988-1994 (entre ellas, un

Estudiar la articulación entre jóvenes y cine implica, desde el inicio, reconocer distinciones entre lo que se evidencia en la Argentina contemporánea y lo que surgió en Estados Unidos a partir de los años ochenta o en México a partir de los años noventa². Es decir, que no se produce cine juvenil o *youth films* —entendidos como películas de ficción con fórmulas narrativas centradas en personajes jóvenes (alrededor de primeros encuentros amorosos o sexuales; o en forma de *Bildungsroman* que se dirigen a audiencias juveniles como nicho de mercado— como vemos en *Fast Times in Ridgemont High* (EEUU, Amy Heckerling, 1982), *Pretty in Pink* (EEUU, John Hughes, 1986), *Pelo suelto* (México, Pedro Galindo III, 1991) y *La primera noche* (México, Alejandro Gamboa, 1998) (Shary 2002; Podalsky 2004: 7). Como argumenté en un ensayo anterior, tales películas también suelen formar relaciones sinérgicas con otros productos culturales, también dirigidos hacia los jóvenes, especialmente el rock y los videos musicales. En el caso mexicano de los años noventa en adelante, películas como *Hasta morir* (Fernando Sariñana, 1994), *Amores perros* (Alejandro González Inárritu, 1999) y *Amarte duele* (F. Sarinana, 2002), incluían el rock como parte de la banda sonora (como música extradiegética), la cual se vendía como producto aparte y cuya venta se lanzaba a la misma hora que el estreno de la película (Podalsky 2004: 8-11). Además, para un buen número de estas películas mexicanas, los videos musicales también servían como “planilla estética”, la cual “proponía un régimen audiovisual diferente [en que se valoraba] la preciosidad de la imagen y cuyo principio de montaje era el ritmo” (2004: 11).

Si se define el cine juvenil de esa forma, no se ve el mismo fenómeno en la Argentina. Es cierto que los jóvenes (y los niños) han sido una

cambio en la caracterización del joven que va desde el “sospechoso” hasta el “criminal”) (2005: 11), también apunta hacia importantes continuidades. Entre estas, menciona i) cómo el cine hecho después de la dictadura seguía caracterizando los espacios públicos como amenazantes; y ii) cómo las películas hechas en los dos periodos destacados en su estudio limitaban el destino de sus personajes jóvenes a la muerte (2005: 12).

² Para más información sobre el caso estadounidense de los años 1980-1990, véase Timothy Shary (2002); para el caso mexicano de los años noventa, Laura Podalsky (2004) y (2008). Para una discusión sobre los jóvenes en el cine mexicano actual, véase el capítulo “Independence and Innovation” en el libro de Misha McLaird (2013) e Ignacio Sanchez Prado (2012).

preocupación recurrente en la obra de muchos realizadores argentinos contemporáneos, desde *Rapado* (Argentina, Martín Rejtman, 1992) y *Labios de churrasco* (Argentina, Raúl Perrone, 1991/1994) hasta *Una semana solos* (Argentina, Celina Murga, 2007) e *Infancia clandestina* (Argentina-España-Brasil, Benjamín Ávila, 2011). En algunos casos, se puede ver la utilización de algunas fórmulas narrativas, de manera que podríamos caracterizarlas como “películas de aprendizaje” —por ejemplo, *Kamchatka* (Argentina-España-Italia, Marcelo Piñeyro, 2002) e *Infancia clandestina*—. Y algunos utilizan el rock como música diegética y/o extradiegética —por ejemplo, se ven los dos usos en la obra de Ávila—. Sin embargo, estas películas no salen al mercado como productos-paquetes, impulsados por imperativos industriales hacia un público juvenil imaginado como masivo y homogéneo. Si reconocemos la posibilidad de “cines juveniles” y, en particular, un cine-arte dirigido hacia cierto sector de los jóvenes con gustos y competencias culturales más “entrenados”, el esquema se vuelve más complejo³. Esa posibilidad merece mayor estudio, pero lo que quisiera apuntar por ahora (por razones que se esclarecerán dentro de poco) es que no ha proliferado un cine comercial sobre y para jóvenes en la Argentina contemporánea.

Lo curioso en todo esto es que vemos una segmentación de mercado por sector etario en otros ámbitos de la industria del cine en Argentina; es visible en ciertas tendencias, tanto en la producción nacional como en las preferencias registradas por la taquilla. El ejemplo más obvio son las películas animadas producidas por Patagonik para los niños (o para “la familia”), desde *Dibu, la película* (Argentina, Carlos Olivieri y Alejandro Stoessel, 1997) y *Manuelita* (Argentina, 1999), pasando por *Patoruzito* (Argentina, José Luis Massa, 2004) y *Ratón Pérez I y II* (Argentina-España, Juan Pablo Buscarini, 2006; Argentina-España, Andrés G. Schaer, 2008), hasta *Metegol* (Argentina-España, Juan José Campanella, 2013), las cuales han tenido bastante éxito

³ Puede ser que algunos realizadores como Raúl Perrone propongan hacer películas para jóvenes y que él y otros reconozcan a los jóvenes como el público más amplio de festivales de cine importantes como el BAFICI. De allí, podríamos decir que se dirigen a “cierta franja” del público juvenil —uno con gustos y competencias culturales más delineados que el público juvenil más amplio—. Les agradezco a Gonzalo Aguilar y Jens Andermann sus críticas, las cuales me ayudaron a precisar más mis ideas.

de taquilla⁴. Al examinar las tendencias taquilleras en términos generales (lo cual nos da “cierta” idea de los públicos atraídos y contruidos por la oferta en los cines), vemos que entre las 10 películas más exitosas del año (entre 2004-2013) figuran muchas obras (mayormente importadas) dirigidas a los niños (*Shrek*, *Ratatouille*, *Madagascar*, *Kung Fu Panda*) y a los jóvenes (las series de *Harry Potter* y *Twilight*) (fig. 1). En estas últimas incluyo tanto películas con protagonistas adolescentes y veinteañeros (las series de *Harry Potter*, *Twilight*, *Narnia*, *Transformers*, *Spider Man*, *Paranormal Activity*) como algunas otras “de fantasía” (*Dark Knight*, *The Mummy*, *The Avengers*, 300)⁵.

	RANKING	TÍTULO
2004	1	<i>Shrek 2</i>
	4	<i>Patoruzito</i>
	6	<i>Incredibles</i>
	8	<i>Spider Man 2</i>
	9	<i>HPotter + P. of Azkaban</i>
2005	1	<i>Madagascar</i>
	4	<i>HPotter + Goblet of Fire</i>
	7	<i>Chicken Little</i>
	8	<i>Fantastic Four</i>
	10	<i>Batman Begins</i>

⁴ Entre las diez películas nacionales más exitosas del año, las películas animadas para niños tienen un papel muy importante: en 2004, *Patoruzito* (número 1) y *Teo, cazador intergaláctico* (6); en 2006, *El Ratón Pérez* (2) y *Patoruzito 2* (3); en 2007, *El Arca* (4), *Isidoro* (5), *Martín Fierro, la película* (8); en 2008, *Valentina* (9); en 2009, *El Ratón Pérez 2* (6); en 2010, *Gaturro* (4) y *Plumíferas* (8); en 2011, *Don Gato y su pandilla* (6); en 2013, *Metegol* (3) (DEISICA 2004: 14; 2005: 18; 2006: 19; 2007: 19; 2008: 19; 2009: 20; 2010: 23; 2011: 25; 2012: 36).

⁵ Si estas últimas no necesariamente o únicamente se dirigen a espectadores juveniles, es probable que ellos sean una de las audiencias implícitas apuntadas por las compañías productoras, dadas las fuentes en que se basan —es decir, en historias de súper-héroes y/o en novelas gráficas que, a su vez, se dirigen a consumidores jóvenes. Otra explicación para el éxito de las películas mencionadas podría ser el creciente poder de CGI —o sea los efectos especiales hechos posibles por las nuevas tecnologías digitales.

2006	1 3 4 5 7 8 9	<i>Ice Age: The Meltdown</i> <i>Narnia: The Lion ...</i> <i>Pirates of C: Dead Man's ...</i> <i>Cars</i> <i>Over the Hedge</i> <i>El Ratón Pérez</i> <i>X-Men: The Last Stand</i>
2007	2 3 4 5 6 7 8 9	<i>Shrek 3</i> <i>Pirates of C: At World's End</i> <i>300</i> <i>Spider Man 3</i> <i>HPotter + Order of Phoenix</i> <i>Ratatouille</i> <i>Night at the Museum</i> <i>Transformers</i>
2008	2 3 4 5 6 7 8 9	<i>Dark Knight</i> <i>Madagascar: Escape 2 Africa</i> <i>Kung Fu Panda</i> <i>Wall-E</i> <i>Narnia: Prince Caspian</i> <i>Indiana Jones + Kingdom...</i> <i>The Mummy: Tomb of...</i> <i>Enchanted</i>
2009	2 3 5 7 8 9	<i>Ice Age 3: Dawn of Dinosaurs</i> <i>H Potter + ½ Blood Prince</i> <i>Up</i> <i>Twilight Saga: New Moon</i> <i>Night at the Museum 2</i> <i>Transformers 2</i>
2010	1 2 4 6 7 8	<i>Toy Story 3</i> <i>Shrek Forever After</i> <i>Alice in Wonderland</i> <i>HPotter + DHallows (1ra)</i> <i>Narnia: Voyage ...</i> <i>Twilight Saga: Eclipse</i>
2011	1 2 3 5 6 7 8 9	<i>Cars 2</i> <i>Pirate of C: On Stranger...</i> <i>Puss in Boots</i> <i>HPotter + DHallows (2nda)</i> <i>Rio</i> <i>Kung Fu Panda 2</i> <i>Transformers 3</i> <i>The Smurfs</i>

2012	1	<i>Ice Age: Continental Drift</i>
	<u>2</u>	<u><i>The Avengers</i></u>
	3	<i>Madagascar 3</i>
	<u>4</u>	<u><i>Dark Knight Rises</i></u>
	5	<i>Brave</i>
	<u>6</u>	<u><i>The Amazing Spider-Man</i></u>
	<u>8</u>	<u><i>Twilight Saga: BDawn (1ra)</i></u>
	2013	1
2		<i>Despicable Me 2</i>
3		<i>Metegol</i>
<u>5</u>		<u><i>Iron Man 3</i></u>
7		<i>The Croods</i>
9		<i>Wreck-It Ralph</i>

Fig. 1: Entre las diez películas más exitosas en la Argentina (2004-2013):
cine para niños y cine para jóvenes (subrayado)⁶

Más allá de la industria cinematográfica, la constitución de los jóvenes como nicho de mercado es evidente en la industria disquera, donde desde los años ochenta ha proliferado el rock en español promovido por compañías transnacionales como EMI (Yúdice 1999). Por otro lado, como ha sido analizado por Ana Wortman, a partir de los noventa, “se pone en evidencia un cambio de época en que figura la proliferación de programas televisivos dedicados a los jóvenes”, como *Videomatch* (1990-1996), dirigido por Marcelo Tinelli, y *La TV ataca* (1991-1992), dirigido por Mario Pergolini, lo que ella atribuye a varios factores, entre ellos, “la explosión de lo juvenil en la cultura” y “la creciente segmentación socioeconómica de los consumos culturales y la fragmentación de los públicos” (2008: 109)⁷.

Al resaltar cómo la articulación entre los jóvenes y las películas nacionales se distingue de lo que ocurre en otros ámbitos, no es mi propósito lamentar la falta de películas de este tipo hechas por realizadores argentinos; tampoco me interesa criticar las productoras comerciales como Patagonik por no forjar

⁶ Estas cifras se encuentran en los listados anuales para Argentina del siguiente sitio: <<http://www.boxofficemojo.com/intl/argentina/yearly/>> (07.05.2014).

⁷ En su artículo, Wortman también menciona “Ritmo de la noche” (1991-1994), otro programa de Marcelo Tinelli. Incluye dos diferentes fechas de transmisión para esos programas (2008: 111n11; 112n14)

audiencias juveniles. De hecho, esa productora parece haber hecho cierto intento al producir *High School Musical: El Desafío* (Jorge Nisso, 2008), el cual fue el segundo éxito taquillero entre las producciones nacionales producidas en 2008⁸. Más bien, todo lo anterior me lleva a una serie de preguntas que me parecen mucho más interesantes, complejas y (creo) productivas: ¿cómo funciona “lo joven” en el cine argentino contemporáneo como parte de procesos socioculturales más amplios? y ¿de qué manera está en conflicto su poder discursivo con su constitución como mercado? Como respuesta provisional, quisiera plantear lo siguiente: que los jóvenes (no solo como figuras discursivas sino también como agentes sociales) son figuras clave (incluso, necesarias) para ciertos procesos socioculturales e incluso económicos, entre ellos, a) reconciliar la memoria del pasado dictatorial con imperativos actuales (lo cual se ha comentado antes) y b) sincronizarnos con los flujos más acelerados promovidos por el capitalismo tardío. Es decir, creo que la omnipresencia de los jóvenes en el cine argentino actual se relaciona tanto con su capacidad (simbólica) de reconciliar horizontes o épocas históricas como con *temporalidades dispares*⁹.

Esta función social tiene larga historia y, dada la brevedad de este ensayo, solo puedo delinear algunos puntos claves. En el ensayo “Time Matters in Adolescence“, la experta educacional estadounidense Nancy Lesko apunta hacia la conexión entre la juventud y la modernidad al discutir cómo una nueva noción de la adolescencia surge entre fines del siglo XIX y principios del siglo XX, junto con la estandarización del tiempo y la aparición de nuevas

⁸ Era la 16.^a película más vista en 2008. La vieron 493 699 personas y recaudó unos 5 539 449 pesos (DESICA 2009) o 1 766 913 dólares (boxofficemojo.com). Ese mismo año, la película más exitosa —*Un novio para mi mujer*— recaudó 5 655 910 dólares; *The Dark Knight*, 5 480 477; y *Madagascar 2*, 5 066 126, <<http://www.boxofficemojo.com/intl/argentina/yearly/?yr=2008&p=.htm>> (15.07.2015).

⁹ Mi propuesta se asemeja en cierta forma a la de Carolina Rocha y Georgia Seminet en la introducción de su libro. Allí sugieren que los niños y los jóvenes como figuras discursivas sirven para mediar el pasado traumático y “las limitaciones de las culturas contemporáneas”, respectivamente, en películas *para adultos* (2012: 2-5, 10, 16). A diferencia de ellas, sugiero que esta función se da también en películas dirigidas hacia jóvenes y que la experimentación formal de algunas de estas promueve diferente tipo de espectadorialidad, la cual responde a su vez a una nueva experiencia temporal.

disciplinas en las ciencias sociales. Esencial para el proceso modernizante fue la imposición de un tiempo uniformizado (*Greenwich Standard Time*) que sincronizó las acciones humanas en todo el mundo. Más aun, se “disciplinó” el tiempo para poder utilizarlo mejor o de manera “más productiva” (Lesko 2001: 108-109). Las nuevas disciplinas también participaron en ese repensar la temporalidad y, como ya se sabe, se nota la influencia de la noción de la evolución, tanto en la antropología como en la psicología (las cuales tenían gran interés en distinguir entre lo primitivo y lo “civilizado”, avanzado o maduro). Como nos dice Lesko,

los psicólogos que construían las etapas del desarrollo (psíquico) del ser humano seguían el modelo del árbol de la evolución y utilizaban el tiempo colonial. Se establecían analogías entre los niños y los adolescentes detenidos [por un lado] y los pueblos primitivos más viejos... [por el otro, y según este esquema], cada joven tenía que trepar a su propio árbol [para desarrollarse o “evolucionar”] (2001: 113).

La noción de la adolescencia como una frontera entre lo primitivo y lo civilizado ha tenido grandes repercusiones hasta hoy en día en términos de políticas sociales y educacionales implementadas para disciplinar a los jóvenes durante esa transición, supuestamente tan peligrosa.

Lo que me interesa destacar aquí es la manera en que esa confluencia caracteriza a los jóvenes como los sujetos cuya trayectoria indicará el destino de las sociedades a que pertenecen. Es justo en esta época —a principios del siglo xx— cuando surge una nueva noción de la adolescencia como “la semilla para las futuras riquezas’, y como fuente del progreso para la raza”¹⁰. En el contexto latinoamericano se registra ese giro discursivo en las palabras de Próspero, portavoz de José Enrique Rodó en el ensayo *Ariel* (1900), que dice lo siguiente al principio de la charla que les dirige a sus jóvenes estudiantes: “Pienso también que el espíritu de la juventud es un terreno generoso donde la simiente de una palabra oportuna suele rendir, en corto tiempo, los frutos de una inmortal vegetación” (Rodó 1967: 23). Esa

¹⁰ Lesko apunta cómo esta nueva conceptualización de la adolescencia coincide con la (re) creación de instituciones y prácticas sociales, como el aumento del año escolar; el surgimiento de actividades extra-curriculares para jóvenes; y otras cosas (2001: 110-111).

asociación entre los jóvenes y las tierras fértiles que necesitan “completarse por el esfuerzo viril que las sojuzga” o como vanguardia que “marcha al encuentro del futuro, vibrante con la impaciencia de la acción” tiene larga y variada trayectoria (Rodó 1967: 24)¹¹. Aparece también en los discursos de Che Guevara ante grupos estudiantiles en los años sesenta, urgiéndoles dedicarse al proceso revolucionario cubano. Los caracteriza no solo como vanguardia, sino también como futuro de la nación (1967: 356-357, 361, 364; 1970: 308, 314, 318). Mientras sitúa a la Unión de Jóvenes Comunistas (UJC) como “hermano menor” del partido, califica a sus líderes de “envejecidos” por su actitud burocrática al intentar “organizar las alegrías” y la espontaneidad natural de sus coetáneos (1970: 312-314). Tanto en el ensayo de Rodó como en los discursos públicos del Che, los jóvenes aparecen como potencias claves para la realización de cierto proyecto modernizador.

A mi modo de ver, el cine argentino contemporáneo ha aprovechado el mismo posicionamiento discursivo de los jóvenes de dos formas distintas. Por un lado, hay un buen número de películas con narrativas tradicionales (con algunas excepciones), en las cuales aparecen jóvenes como tropos para discutir el futuro de la nación. Por otro lado, hay películas que aprovechan la experimentación formal para resaltar una nueva experiencia temporal la cual se asocia con los protagonistas-jóvenes.

En la primera tendencia, incluiría yo películas tan distintas como *Buenos Aires viceversa* (Argentina-Países Bajos, Alejandro Agresti, 1996), *Fuga de cerebros* (Argentina, Fernando Musa, 1998), *Kamchatka* (Argentina-España-Italia, Marcelo Piñeyro, 2002), *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2011) y *Diagnóstico esperanza* (Argentina, César González, 2013). A pesar de las diferencias entre ellas, todas utilizan tanto a los protagonistas niños y/o jóvenes como otras textualidades entendidas como juveniles (rock, cómic, rap), ya sea para comentar la dictadura y sus legados (es decir, la relación entre el pasado y el presente), ya sea para criticar el estancamiento actual (es decir, la relación entre el presente y el futuro). Comparten una actitud moralizante y un tono melancólico (o incluso nostálgico) que lamenta lo que se ha perdido

¹¹ Juan Flores (1993: 38) subraya que “La luz de la esperanza”, la conclusión de *Insularismo* de Antonio Salvador Pedreira, se remite tanto al poema “Juventud Divino Tesoro” de Rubén Darío como al ensayo de Rodó.

o lo que se va a perder. La figura del niño/joven es esencial al simbolizar una potencia que no se realiza.

Por las limitaciones de este ensayo (y dado lo que ya se ha escrito), no pienso desarrollar mucho mi análisis de esta primera vertiente¹². Lo que sí me parece pertinente mencionar es la manera en que algunas de estas películas aprovechan elementos de las culturas juveniles (muchas veces el rock) para ofrecer su crítica. Vemos esto en la inclusión de “Canción para mi muerte” de Sui Generis en una secuencia clave de *Buenos Aires viceversa*, en un gesto que se remite a su inclusión en la película anterior, *La noche de los lápices* (Héctor Oliveira, 1986). En ambas películas, se utilizan la canción y, en particular, las letras para comentar cómo la dictadura (y la indiferencia de la sociedad “pos”dictatorial en la película de Agresti) aplastan el potencial juvenil. En el caso de *Infancia clandestina* es el uso del cómic para medir el impacto de eventos traumáticos vistos (o visualizados) por el protagonista Juan/Ernesto (ya sea el intento de asesinar a su padre al principio de la película, la muerte de su tío querido en un enfrentamiento con la policía o el rechazo de una niña, cuyo amor es experimentado por el protagonista como un sustento esencial).

Por su parte, *Diagnóstico esperanza* dirige nuestra atención a la perspectiva de un joven (de unos 10-12 años) despreciado por su madre. En la primera secuencia del filme las tomas estáticas del chico, intercaladas con otras del paisaje urbano circundante, lo ubican como una figura aislada, si no abandonada. De allí, los travelines al hombro lo convierten en nuestro guía, al seguirlo, mientras atraviesa ese barrio, cuya decadencia se manifiesta en la basura amontonada y los baldíos mugrosos. Entre los personajes retratados por ese docudrama se posiciona como el sujeto ejemplar —uno que rechaza los valores del consumismo y la rentabilidad alzados por su madre y los otros adultos; y aceptados por otro joven (este, un poco mayor, de unos 16 años)

¹² Como mencioné en la nota 9, Rocha y Seminet sugieren que el niño es la figura clave en películas que intentan reconciliar a los espectadores-adultos contemporáneos con los traumas dictatoriales tanto en películas argentinas como *Kamchatka* como en *Machuca* (Chile-España-Gran Bretaña-Francia, Andrés Wood, 2004) y *O ano em que meus pais saíram de férias* (Brasil, Cao Hamburger, 2006) (2012: 10-11). Véase también en el mismo volumen el ensayo “Children’s Views of State-Sponsored Violence in Latin America” de Rocha donde trata esas dos últimas películas.

que pretende reunir el dinero necesario como vendedor ambulante para comprar unas nuevas zapatillas importadas. Mientras que el otro adolescente se pierde en la vida criminal y en las drogas, la película destaca la capacidad de resistencia del joven menor, que rechaza las zapatillas que su mamá le promete por una máquina de karaoke (fig. 2).



Fig. 2: El niño rapero de *Diagnóstico esperanza*.

Es su afán por crear —componer canciones de rap— (en vez de consumir) lo que *Diagnóstico esperanza* propone celebrar. Y al final la película le da la última palabra a él, al mostrarlo grabando su canción “Veo a los muertos”. Al distinguir entre esos dos protagonistas de esta manera, la película resucita viejas dicotomías moralizantes entre “jóvenes malos” (ahora imaginados como criminales y drogadictos) y “jóvenes buenos” echando la culpa a la sociedad¹³. La diferencia etaria entre los dos jóvenes nos induce a intervenir para que la potencia del menor no se pierda —de hecho, es posible interpretar a ese joven como doble del mismo director (César González), que “se

¹³ Siguiendo el esquema delineado por Rocha y Seminet, sería posible ver esta distinción entre los dos protagonistas como un ejemplo más de la representación diferencial de niños (inocentes) y adolescentes (culpables) visible en el cine latinoamericano (2012: 4-5).

salvó” de su anterior vida delincuente al dedicarse al arte—¹⁴. Reafirmar la posibilidad del progreso por medio de la juventud no tiene tanto que ver con la figura del joven en sí, sino con la inclusión del rap. Junto al empleo de una cámara oscilante tipo *reality show*, el rap es un mecanismo utilizado por la película para asegurar que su representación del presente parezca lo más actual posible.

La otra tendencia (que vamos a analizar de manera más extensa) se evidencia con otro grupo de películas también centradas en protagonistas jóvenes. Este grupo incluiría obras como *Labios de churrasco* (1991/1994), *Rapado* (1992), *Pizza, birra, faso* (1997), *Vagón fumador* (2001), *Tan de repente* (2002), *Hoy y mañana* (2003) y *La Tigra, Chaco* (2008). En términos formales, son menos convencionales al no sostenerse (o, por lo menos, no con tanta frecuencia) en las fórmulas narrativas antes mencionadas —es decir, en la estructura del *Bildungsroman* que resalta la pérdida de la inocencia del joven-protagonista al socializarse o al aprender (e interiorizar) las reglas del mundo adulto—. Tampoco tienen un tono moralizante —en gran parte, al evadir cualquier asociación entre jóvenes e inocencia—. Por medio de una serie de innovaciones formales diferentes, estas obras parecen interesarse por la exploración de subjetividades juveniles —mostrando vidas precarias entre la calle y hogares inseguros con pocos recursos económicos y redes sociales muy reducidas—. Vemos en varias de estas películas (aunque no en todas) esa preocupación por los márgenes urbanos que es una de las características fundamentales del nuevo cine argentino según varios críticos (Wolf 2002: 30-32; Andermann 2012: 27-60) y que hace visible el lugar marginal, ocupado por (ciertos) jóvenes.

De igual interés es cómo estas películas juegan con la temporalidad en la manera de relacionarse con la subjetividad de los protagonistas-jóvenes. En su libro *Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto*, la comunicóloga mexicana Rossana Reguillo argumenta que, a pesar de las muchas diferencias que existen entre los jóvenes de hoy (por clase social, etnicidad,

¹⁴ Este ejemplo sugiere que aun cineastas-jóvenes como César González (que tenía unos 23 años al rodar su película) pueden remitirse a convenciones discursivas ya establecidas y que no se debe asumir que la edad del director sea garantía de una representación innovadora de los jóvenes.

sexo, orientación sexual, etc.), “parecen compartir una idea precaria del futuro y experimentar la vivencia del tiempo discontinuo” (2000: 59). Es precisamente esta caracterización la que vemos en las películas de este segundo grupo, en las cuales los jóvenes asumen el papel de anticipar los cambios temporales que se vuelven dominantes.

Sumergirnos en la temporalidad de esas subjetividades se vuelve posible, en parte, por la estructura de sus narrativas —es decir, la organización de la trama y, en particular, la conformidad entre la duración de la fábula y la de la trama—. En general, se trata de una trama bastante comprimida a lo largo de unos días (*Pizza, birra, faso*) o unas pocas semanas (*Vagón fumador*, *La Tigra*, *Chaco*; *Una semana solas*) que contrasta con la trayectoria delineada según la novela tradicional de aprendizaje, *Bildungsroman*, que sigue el desarrollo psíquico-social (e incluso físico) del joven por unos meses o unos años. Esas narrativas tradicionales de aprendizaje se preocupan por el proceso de maduración que se detalla en términos de duración. Podríamos pensar en el recorrido de Pablo en *La noche de los lápices* o Harry en *Kamchatka*¹⁵. A diferencia de ellas, las películas anteriormente mencionadas prestan más atención a la intensidad (y a la precariedad) del presente, como parece señalar el título de la película de Chomski. *Hoy y mañana* se estructura alrededor de las necesidades inmediatas de la protagonista: ¿puede Paula pagar la cuenta de gas y la renta a tiempo? Bueno, si no a tiempo, ¿antes de que se corte el gas o que el propietario la eche de su apartamento? Toda la película transcurre en ese presente muy intenso —es decir, en esas 24 horas en que Paula busca el dinero que necesita urgentemente—, en su trabajo como mesera, prestando dinero de una amiga acomodada, y, finalmente, por medio del trabajo sexual. Que esa trama tan apretada termine con una escena al amanecer no es casual. La película aprovecha el poder simbólico de esa hora para resaltar el fracaso total de todos los esfuerzos de la protagonista para ganarse la vida; más aun, *Hoy y mañana* termina reconociendo la falsedad de los consejos del taxista-adulto que le recomienda ser feliz. La joven protagonista no asume futuras posibilidades sino se queda con las desilusiones actuales, de las cuales no puede escapar.

¹⁵ También vale la pena reconocer cómo tales películas interpelan al espectador, cuyo conocimiento sobrepasa el de los jóvenes-protagonistas, a la vez que la trama nos urge a (re) descubrir y (re)conocer las reglas sociales con ellos.

La trama de *Pizza, birra, faso* tiene lugar durante un periodo un poco más largo y a lo que apunta no es tanto a la intensidad del presente sino a su extensión indefinida¹⁶. Es decir, si en *Hoy y mañana* se ve la incapacidad de Paula de aprovechar el presente para garantizarse un futuro seguro, en *Pizza, birra, faso*, los jóvenes no tienen idea del futuro o, si la tienen, es bastante imprecisa. La trama no se organiza alrededor de un conflicto o una necesidad urgente. Más bien, seguimos el recorrido de Pablo y el Cordobés por unos días y unas noches mientras roban, compran pizza, conversan y roban otra vez. Vemos el día-a-día mientras buscan satisfacer los deseos inmediatos (por lo menos de cierta forma). Se entiende que tienen ciertas ambiciones. Durante la secuencia en la casa en que ven *Dog Day Afternoon* (EEUU, Sidney Lumet, 1975), Pablo comenta que ellos deben aprender a robar bien, como lo hacen los americanos. Y es durante esa misma escena que Sandra decide volver a la casa de su padre (abusivo), porque el Cordobés no pone atención a las necesidades presentes de ella y a las futuras de su hijo que está por nacer. Son esos impulsos vagos pero insistentes —es decir, practicar bien un oficio (aunque sea robar; ser “buen padre”)— que los conducen hacia la muerte. Como anticipa la película misma al incluir la obra de Lumet (en que transcurre un robo fallido), estos jóvenes no saben o no pueden proyectarse más allá del momento actual con éxito. En dos ocasiones intentan planear un robo (de un restaurante y de una bailanta), y siempre fallan. El Cordobés expresa cierta nostalgia hacia otras épocas, otros valores e instituciones tradicionales por medio de sus quejas de cómo se portan los porteños (vs. los cordobeses) y en la pregunta que le hace a Sandra varias veces (¿seré buen padre?), mientras que la puesta en escena confirma la ironía de remitirse hacia viejos modelos y la imposibilidad de insertarse en la economía actual o proyectarse hacia el futuro¹⁷.

¹⁶ Para otras lecturas del tiempo-espacio en *Pizza, birra, faso*, véanse Page (2009: 37-43) y Andermann (2012: 31-36). Page discute cómo la película resalta la marginalidad de los jóvenes protagonistas en términos de un desfase temporal con los flujos (y la velocidad) de la globalización mientras que Andermann explora cómo el filme nos reubica en los intersticios urbanos a la vez que “introduce [una nueva] temporalidad que oscila entre el aburrimiento y la explosión”.

¹⁷ Una toma en particular parece sintetizar todo esto al mostrar a Sandra encinta seguida por el Cordobés pasando por detrás de un coche abandonado donde juega un grupo de niños.

La temporalidad experimentada por esos jóvenes no solo se explora mediante una trama comprimida, sino también por los aspectos estilísticos. *Hoy y mañana*, por ejemplo, aprovecha tanto el manejo de la cámara como el montaje al principio de la película para retratar la urgencia de Paula para llegar a su trabajo a tiempo. La cámara al hombro nos ancla en su perspectiva mientras que la brevedad de las tomas junto al uso de *jump cuts* intentan expresar la precariedad de su situación. Estos últimos —que se repiten al final de la película— captan la experiencia de ese “tiempo discontinuo” mencionado por Reguillo. Es una escena visceral que no nos da tiempo para reflexionar; más bien nos sumerge de inmediato en la vida trastornada de esa joven que está viviendo el momento y cuya experiencia del presente se fragmenta.

De manera sumamente diferente, *La Tigra, Chaco* privilegia los planos-secuencia o los planos de mayor duración con una cámara fija, la cual no siempre sigue los movimientos de los personajes. En esas escenas, la duración de la toma hace notables los silencios —muchas veces incómodos— entre los personajes principales: Esteban, que acaba de volver a su pueblo natal, y Vero, una amiga de la infancia. Se resalta la naturaleza tentativa de su reencuentro, cuyo destino nunca se resuelve del todo. Si esas técnicas son características del llamado “cine lento” o “minimalista”, aquí se emplean de forma deliberada para captar tanto las expectativas como la incertidumbre generadas por no solo “ese momento en la vida” entre la adolescencia y la adultez, sino por “este momento” en la vida de “estos jóvenes”. La trama gira alrededor del retorno de Esteban después de varios años en Buenos Aires para poder charlar con su padre sobre ciertos asuntos nunca nombrados. Aun cuando encuentra las huellas de su niñez en sus juguetes y un reflejo de sí mismo en su hermanastro menor, Esteban ya sabe que los sueños pocas veces se cumplen y que los viajes (para encontrar a un padre o para encontrar un lugar en el mundo) pueden ser muy largos y muchas veces quedan inconclusos. Es un tipo de vida precaria diferente del retrato en *Hoy y mañana*, pero comparte con la película de Chomski el mismo interés en acercar a los espectadores a la experiencia temporal de sus protagonistas jóvenes. En el caso de *La Tigra, Chaco*, nos aproxima a un mundo que cuestiona el valor

Su presencia apunta a una inocencia (también señalada por la panza de Sandra) que la escenografía en ruinas problematiza; nos exige reconocer que su futura movilidad es ilusoria.

de las instituciones tradicionales (familia, escuela) mostrando el deseo en un momento en que está por cumplirse y un futuro posible pero sin realizarse.

Según mi punto de vista, películas como *Hoy y mañana* son las que ayudan a mostrar de una manera más eficaz la compresión espacio-temporal discutida por David Harvey como característica de la vida contemporánea. Si Harvey habla en términos “macro” de esa compresión (a nivel del flujo más acelerado del capital), estas películas dan testimonio de su influencia en la vida cotidiana —en la discontinuidad temporal experimentada por jóvenes como Paula—. Por su parte, películas como *La Tigra*, *Chaco* enfocan a jóvenes desplazados y un “destiempo” de otra forma. Según las referencias a los bailes folclóricos que antes dominaba Esteban y otro ritmo de vida que él no logra recuperar, la película caracteriza su aislamiento, no como un problema universal y transhistórico de jóvenes, sino como resultado personal de su incapacidad de moverse al compás más veloz de la vida capitalina que siempre está presente, pero fuera de campo. Si bien películas como *Hoy y mañana* y *La Tigra*, *Chaco* difieren de las representaciones más tradicionales de jóvenes por no establecer un eje entre dos épocas (pasado-presente o presente-futuro), reproducen los discursos dominantes de otra forma al caracterizar a los jóvenes como “vanguardia” —es decir, como los sujetos-en-formación cuya porosidad los sitúa como los más afectados por los cambios socioeconómicos globales—, sean de la clase media (como los protagonistas de *Hoy y mañana* y *Vagón fumador*) o de sectores populares (como en *Pizza, birra, faso*). Al urgir al espectador a identificarse con esos jóvenes, por medio de los recursos formales antes nombrados, estas películas ayudan a “sincronizarnos” con esa nueva densidad espacial y temporal.

El intento de “ponernos al día” no siempre ocurre por medio del alineamiento del espectador con las experiencias temporales de protagonistas-jóvenes. Como señalé al principio, me parece importante considerar otras dinámicas más allá de lo representacional. Analizar la interpelación y el posicionamiento del espectador en el cine contemporáneo también implica discutir su horizonte sociocultural. Lo que quisiera proponer es que el cine enfocado en los jóvenes (o por lo menos algunas de estas películas) nos invita(n) a participar en un nuevo protocolo espectadorial —uno que no depende ni de la identificación ni del distanciamiento brechtiano. En un ensayo anterior sobre los jóvenes y el cine mexicano actual, traté ese nuevo protocolo

irónico sobre la manera cómo ciertas películas mexicanas solicitan de los espectadores, por medio de una propuesta deliberadamente meta-fílmica, una actitud irreverente, cierta teatralidad y un aprecio por lo grotesco (Podalsky 2008: 154). No creo que esta definición sirva también para la comprensión de películas como *Labios de churrasco*, *Rapado*, *Picado fino* o *Tan de repente*. Aunque haya conciencia meta-fílmica, actitud poco solemne y teatralidad en *Picado fino*, ninguna de estas películas tiene el mismo afán por lo grotesco que se ve en *El sueño del caimán* (México, 2002) de Beto Gómez. A pesar de ciertas diferencias, vemos en las películas argentinas una doble conciencia similar: por un lado, un interés en alienar al espectador con la perspectiva de un joven apático, cuya falta de conexión con su entorno es evidente, y por el otro, una invitación a reír, a no tomar demasiado en serio su alienación. En *Rapado*, se produce por medio de encuadres más distanciados, que nos obligan a reconocer aspectos extradiegéticos (por ejemplo, un letrado que señala que el joven protagonista está yendo en dirección de contracampo) o repeticiones escénicas que muestran cómo los protagonistas aprovechan un guion anterior (encontrado en los videojuegos o en la historia contada por un amigo) para orientar sus propios comportamientos. En el caso de *Picado fino* se produce por medio de los *cut-aways* a frases de videojuegos que parecen comentar las acciones diegéticas. En fin, aunque la organización de la trama privilegia las acciones de los protagonistas jóvenes, estas películas no nos invitan a “entregarnos” demasiado.

Este protocolo espectral se evidencia en otros ámbitos de las culturas juveniles —por ejemplo, en los programas televisivos para jóvenes analizados por Wortman—. Entre otros cambios formales implementados por esos programas, la estudiosa de televisión expone no solo el ritmo más acelerado (el cual parece reconocer “un placer por la velocidad” de parte de los receptores jóvenes) sino también “una mirada irónica sobre el pasado común” al reciclar “elementos de estilos anteriores con gramáticas de producción modernas” (Wortman 2008: 113-115). En los marcos establecidos por los sociólogos argentinos Mario Margulis y Marcelo Urresti, podríamos considerar esta postura como una “episteme generacional”, la cual se manifiesta en formas de percibir y apreciar (2008: 18).

¿Qué significa esta postura irónica? ¿Y qué implica la imposición de ese nuevo protocolo espectral por medio del cine (y la televisión)? Hay (tal

vez) diferentes interpretaciones que remiten a otro entendimiento de las culturas juveniles contemporáneas. Escribiendo a principios de los años noventa sobre los jóvenes argentinos, Beatriz Sarlo los critica ferozmente por varias actitudes, entre ellas, la facilidad de sumergirse en los videojuegos y los televisores sin poner atención a su entorno y la supuesta falta de conocimiento histórico, visible en los estilos *retro* exhibidos en los cuerpos (1994: 33-35). Su análisis resalta el solipsismo de estos comportamientos como advertencia de una caída de lo social. Por su parte, Rossana Reguillo (en su libro del año 2000 sobre el caso mexicano) sugiere, no tanto un desinterés o un desconocimiento por parte de los jóvenes contemporáneos, sino un “desencanto cínico como forma de respuesta ante la crisis generalizada”. A diferencia de Sarlo, Reguillo no ve en esta actitud una indiferencia por lo social. Más bien, ese desencanto

los mantiene en el cuestionamiento del sistema, sin fatalismos pero sin excesivo entusiasmo; con una mueca socarrona que a través del humor y la ironía se burla y señala los puntos de conflicto en espacios públicos limitados: el barrio, el concierto, el fanzine, el muro, la pequeña manifestación, la fiesta (2000: 103).

En términos del cine, no observo el mismo hermetismo ensimismado que identifica Sarlo. Tampoco reconozco el “cuestionamiento al sistema” delineado por Reguillo, aunque sí un reconocimiento de lo social, de ciertos patrones, instituciones y procesos que se entremeten en la vida individual. Al imponer un nuevo protocolo receptivo, estas películas intentan introducirnos a la “episteme generacional” discutido por Margulis y Urresti, a un nuevo modo de percibir y crear sentidos. Seguramente es la mejor señal de vivir en una sociedad en que “los modos de transmisión de conocimientos y valores” están transformándose —por lo menos en parte— en un modelo “pre-figurativ[o]” en que los adultos aprenden de los jóvenes (Reguillo 2000: 63; Martín-Barbero 2002: 26-27)¹⁸. Por lo menos, es una posibilidad interesante, la cual merece mayor estudio.

¹⁸ Como reconoce ella misma, Reguillo sigue el modelo propuesto por Margaret Mead (2000: 63).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2010 [2006]): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. 2.^a ed. actualizada. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.
- DEISICA (2004-2012): *Informe sobre los aspectos económico-culturales de la industria cinematográfica argentina*. Buenos Aires: Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina.
- DUFAYS, Sophie (2014): *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008)*. Woodbridge: Tamesis.
- FARHI, Andrés (2005): *Una cuestión de representación. Los jóvenes en el cine argentino, 1983-1994*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- FERNÁNDEZ IRUSTA, Diana (2005): “Niños en el cine argentino. Una aproximación”. En: *Cuadernos de Cine*, 4, volumen especial: “El cine también es un juego de niños”, pp. 70-89.
- FLORES, Juan (1993): *Divided Borders: Essays on Puerto Rican Identity*. Houston: Arte Público.
- GARIBOTTO, Verónica (2011): “Iconic Fictions: Narrating recent Argentine History in Post-2000 Second-Generation Films”. En: *Studies in Hispanic Cinemas*, 8, 2, volumen especial: “Children in Hispanic Cinema”, editado por Carolina Rocha, pp. 175-187.
- GOLDSTEIN, Miriam (2008): *Jóvenes de película: La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)*. Buenos Aires: Grupo Editor TM.
- GUEVARA, Ernesto (Che) (1967 [1962]): “¿Qué debe ser un joven comunista?”. En: *Obra revolucionaria*. Prólogo y selección de Roberto Fernández Retamar. Ciudad de México: Era, pp. 356-366.
- (1970 [1964]): “La juventud y la Revolución”. En: *Obras 1957-1967*. Tomo II. La Habana: Casa de las Américas, pp. 308-318.
- LESKO, Nancy (2001): “Time Matters in Adolescence”. En: *Act your age! A Cultural Construction of Adolescence*. New York: Routledge, pp. 107-134.
- MACLAIRD, Misha (2013): “Independence and Innovation: Indie Film and the Youth Market”. En: *Aesthetics and Politics in the Mexican Film Industry*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 131-162.
- MARGULIS, Mario/URRESTI, Marcelo (2008 [1996]): “La juventud es más que una palabra”. En: MARGULIS, Mario (ed.): *La juventud es más que una palabra: ensayos sobre cultura y juventud*. 3.^a ed. Buenos Aires: Biblos, pp. 13-30.

- MARTIN, Deborah (2013): "Childhood, Youth, and the In-between: The Ethics and Aesthetics of Lucrecia Martel's *La mujer sin cabeza*". En: *Hispanic Research Journal*, 14, 2, pp. 144-158.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2002 [1998]): "Jóvenes: Des-orden cultural y palimpsestos de identidad". En: CUBIDES C., Humberto J./LAVERDE TOSCANO, María Cristina/VALDERRAMA H., Carlos Eduardo (eds.): *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Fundación Universidad Central, Departamento de Investigaciones/DIUC, pp. 22-37.
- PAGE, Joanna (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham/London: Duke University Press.
- PODOLSKY, Laura (2004): "De la pantalla: jóvenes y el cine mexicano contemporáneo". En: *El Ojo que Piensa*, 6, <www.elojoquepiensa.udg.mx>, [ya no está en línea].
- (2008): "The Young, the Damned, and the Restless: Youth in Contemporary Mexican Cinema". En: *Framework*, 49, 1, pp. 144-160.
- REGUILLO, Rossana (2000): *Emergencia de culturas juveniles: estrategias del desencanto*. Barcelona: Norma.
- (2002 [1998]): "El año dos mil, ética, política y estéticas: imaginarios, adscripciones y prácticas juveniles. Caso mexicano". En: CUBIDES C., Humberto J./LAVERDE TOSCANO, María Cristina/VALDERRAMA H., Carlos Eduardo (eds.): *Viviendo a toda. Jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Bogotá: Fundación Universidad Central, Departamento de Investigaciones/DIUC, pp 57-82.
- ROCHA, Carolina/SEMINET, Georgia (eds.) (2012): *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- RODÓ, Jose Enrique (1967 [1900]): *Ariel*. Introducción por Gordon Brotherston. Cambridge: Cambridge University Press.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (2012): "Innocence Interrupted: Neoliberalism and the End of Childhood in Recent Mexican Cinema". En: ROCHA, Carolina/SEMINET, Georgia (eds.): *Representing History, Class, and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- SARLO, Beatriz (1994): *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- SHARY, Timothy (2002): *Generation Multiplex: The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press.
- WOLF, Sergio (2002): "Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio". En: BERNADES, Horacio/LERER, Diego/WOLF, Sergio (eds.): *Nuevo cine*

- argentino. Temas, autores y estilos de una renovacion*. Buenos Aires: Tatanka-Fipresci, pp. 29-39.
- WORTMAN, Ana (2008 [1996]): “Televisión e imaginarios sociales: los programas juveniles”. En: MARGULIS, Mario (ed.): *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires: Biblos.
- YÚDICE, George (1999): “La industria de la música en la integración América Latina-Estados Unidos”. En: GARCÍA CANCLINI, Néstor/MONETA, Carlos Juan (eds.): *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*. Ciudad de México: Grijalbo, pp. 181-243.

LA POLÍTICA Y LO POLÍTICO
EN EL CINE ARGENTINO RECIENTE:
INFANCIA CLANDESTINA (BENJAMÍN ÁVILA, 2012)
Y *EL ESTUDIANTE* (SANTIAGO MITRE, 2011)

Gonzalo Aguilar

La crisis de gobernabilidad de principios del siglo XXI en la Argentina conmovió los cimientos de la política tal como se la entendía hasta entonces. La lucha de los grupos más activos implicó poner en duda los modos convencionales de hacer política al punto de que hubo cuestionamientos que llegaron a discutir sus fundamentos: fue en ese momento que surgió el lema coreado en las manifestaciones que decía “que se vayan todos”. Sumado a la denigración del activismo político que existió en los años noventa desde el Estado, no fue casual que el cine se quedara sin la instancia política exterior en la que se había apoyado como una certeza para construir narrativas, sea en el cine de liberación nacional de fines de los sesenta, sea en las películas del retorno de la democracia. Una de las innovaciones del nuevo cine argentino fue construir una serie de obras que ya no aceptaban la preeminencia o la estabilidad de la política, sino que se preguntaban sobre su estatuto. A eso lo denominé la preocupación por “lo político”. En vez de asignarse una función en relación con una política previa o exterior, el cine reflexionó sobre su relación misma con “lo político” como fuerza y como interrogante. No se trata solamente de la negación al cine militante sino de un retardamiento de la acción en función tanto de visibilizar zonas, que en principio podrían considerarse no políticas, como de preguntarse sobre el carácter mismo de la política y su relación con la modalidad formal del cine. Frente a las nociones que se le aplicaron al nuevo cine —“prepolítico” en palabras de Horacio González (a propósito de *El bonaerense*, Pablo Trapero, 2000) o “despolitizado”, según sostiene Martín Kohan (en relación con *Los rubios*, Albertina

Carri, 2003)—, traté de pensar ese cine desde “lo” político y ya no desde la política tal como se la entendía convencionalmente¹.

Ni el cine de la demanda política de los setenta, ni el cine de la demanda identitaria de los ochenta, el cambio fue el siguiente: frente al vaciamiento de la política, el señalamiento (visibilidad) de nuevas instancias de lo político. Nuevas lógicas, nuevas comunidades, nuevas distribuciones: el éxodo en *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001), la comunidad de cineastas en *Los rubios*, el mercado de la creencia y de la religión en *Ciudad de María* (Enrique Bellande, 2001), el trabajo y la narración en *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999). ¿En qué consistieron estas nuevas lógicas, estas nuevas comunidades, estas nuevas distribuciones?

Una preeminencia del indicio, una apertura a los afectos (a las micropolíticas y a las políticas de minorías), una pluralidad de los puntos de vista. Es decir, traducido en políticas de la imagen, en uso intensivo de su carácter documental, en la búsqueda de nuevos lazos, en una crítica a lo que en el cine anterior se llamó “bajada de línea”. La reflexión estética fue una manera de desviar la demanda política y, a la vez, colocarla en un nuevo plano.

¹ Horacio González sostiene: “*El bonaerense* roza todos esos temas y cuida de mantenerse en el plano del pequeño crimen organizado en los destacamentos policiales, en una franja de iniciación —digamos así— *prepolítica*. Así consigue con mayor facilidad realizar lo que eventualmente ha sido festejado en estas filmografías: no juzgar, o como se dice, ‘no bajar línea’”. Desde luego, este es un problema más profundo que no se resuelve con la voluntaria renuncia al enjuiciamiento que subyace (*debe subyacer*) a cualquier empresa artística o política. Pero es evidente que un estilo que decide poner en suspenso voluntario el juicio inmediato en temas que el debate actual carga de antemano con valores ‘ya decididos’ (sobre la violencia policial, ostensiblemente), debe restituir con medios artísticos adecuados el poder que de todas maneras tiene toda ficción: *la de discernir sobre los valores que hacen posible el vivir común*. Una vez obtenido el resultado de evitar el famoso inconveniente de ‘bajar línea’, hay que mostrar que el arte puede en sí mismo cargar con el peso de su propia verdad” (González 2003, las cursivas son mías). Y Martín Kohan, a propósito de *Los rubios*: “Los ojos de este ‘niño’ *despolitizan* el secuestro, y no por inocencia (porque con plena inocencia no habría habido *nunca* un arma en el relato) ni por el hecho en sí de haberse valido de los Playmobil; sino por lo que ha hecho y dejado de hacer con los Playmobil. Suprimió una realidad, la de la violencia política, no solo en su juego, sino también en *Los rubios*, tal como antes en la película se había suprimido el pasado, o el ejercicio de la memoria, o los posibles lazos de una posible identidad. Los rastros de lo suprimido quedaron, sin embargo, una vez más, como detalle, en algún lugar de las imágenes del film” (Kohan 2004, las cursivas son mías).

Pero si semejantes transformaciones pueden leerse en relación con lo que había sucedido en la década del 1990 y en la crisis del 2001, con la llegada de Néstor Kirchner al gobierno comienza un viraje político y cultural de grandes dimensiones. El dato nuevo es lo que se denominó el retorno de la política, de su lenguaje y de su narrativa (necesidad de fortalecer nexos, continuidades, lógicas, relaciones con el pasado). El retorno de la política es el retorno de la narración. Para decirlo con palabras de Jacques Rancière, el predominio del régimen estético (que construye un sensorio específico) cede frente al régimen narrativo (que tiene un ensamblaje). Más importante que el apartamiento de la obra, es su capacidad de articular unidades de sentido en relación con la vida pero en un orden que prescinde de su caos y sinsentido.

Dos películas responden de un modo muy diferente a esta demanda de narración. Lo que me interesa ver es la coexistencia de dos formas: una que se enmarca dentro del nuevo cine argentino y otra que retoma la tradición de un cine de la identidad, más de los ochenta, de películas como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985). Me refiero a *El estudiante* de Santiago Mitre (2011) y *Infancia clandestina* de Benjamín Ávila (2012).

EL LUGAR DE LA NARRACIÓN

Infancia clandestina cuenta la historia de un niño de doce años llamado Juan (por Perón) que retorna al país con su familia como parte de la contraofensiva montonera de 1979. Para entrar a la Argentina, recibe el nombre falso de Ernesto (por Guevara)². La familia de Juan/Ernesto (Teo Gutiérrez Moreno) está conformada por sus padres, Cristina/Charo y Daniel/Horacio (Natalia Oreiro y César Troncoso) y su hermanita de pocos meses de vida. Casi toda la historia transcurre en la casa-guarida de la familia junto con el tío Beto (Ernesto Alterio) y cuenta las muertes violentas en manos de la represión de los padres y del tío. La narración adopta el punto de vista del niño

² Las contraofensivas montoneras tuvieron lugar en 1979 y 1980 y consistieron en la entrada de militantes de la agrupación Montoneros al país para asestarle una derrota final a una dictadura que la dirigencia de esa agrupación consideraba débil y a punto de caer. El resultado fue contrario al esperado y muchos de esos militantes fueron asesinados o desaparecieron capturados por el gobierno militar.

y despliega dos procesos paralelos: el del despertar amoroso con su novia María (Violeta Palukas) y el de la situación límite que vive con su familia. La historia comienza cuando el protagonista recibe el nombre de Ernesto y termina cuando recupera el de Juan, al ser dejado —único sobreviviente— por un grupo de tareas en la casa de su abuela Amalia (Cristina Banegas), quien le había advertido a su hija Cristina y a su marido sobre el peligro que corrían, en una discusión fundamental para entender el sentido del filme. La película (y esto es fundamental) está “dedicada a todos los que han conservado la fe”.

El estudiante cuenta la historia de Roque, una historia en la que no es difícil ver las trazas del realismo novelesco: construida como una novela de aprendizaje, *Bildungsroman*, Roque (Esteban Lamothe) es un provinciano que llega a la Universidad de Buenos Aires, comienza como un estudiante tímido, se enamora de la chica Paula (Romina Paula), y a través de ella se interesa por participar en política hasta convertirse en un militante universitario. Comienza a trabajar entonces en una agrupación reformista al servicio de Acevedo (Ricardo Félix) —expareja de Paula—, un profesor que tiene aspiraciones de llegar a ser rector de la Universidad. En función de este objetivo, Acevedo traiciona a Roque, quien finalmente abandona la política universitaria para refugiarse en su vida con Paula. Cuando Acevedo le ofrece un cargo tentador y su reintegro a la vida política universitaria, Roque responde con un “no”.

Los dos filmes tuvieron recepciones muy disímiles: *Infancia clandestina* fue considerada por algunos críticos como “la primera película kirchnerista”. Aunque es posible decir que el filme sostiene un punto de vista que podría caracterizarse como afín al del gobierno y aunque su director haya intervenido en este sentido, el atractivo de la película residió básicamente en su construcción narrativa y en su capacidad para reconstruir el mundo de una familia que retorna al país en plena dictadura para vivir en forma clandestina. La película *mainstream* tuvo una recepción elogiosa de toda la crítica periodística. Lo mismo sucedió con *El estudiante*, aunque su recorrido fue más festivalero y su adscripción al nuevo cine bastante fuerte, ya que fue hecha sin la participación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

Lo interesante —y lo que permite reunir ambos filmes— es que *El estudiante*, de Santiago Mitre, es una película sobre el desencanto de la política

que fue estrenada en un momento en el que, desde el Estado y desde diversos sectores de la sociedad, se hablaba del retorno de las pasiones políticas. Deliberadamente o no, la película se enfrentó a un clima que era muy diferente al del surgimiento del nuevo cine argentino, cuando el desencanto de la política era un sentimiento generalizado. Pese a esto, pese a que buena parte de las reacciones que generó tuvieron que ver con su ideología, *El estudiante* en un aspecto prescinde de ese debate. Es una película entretenida, muy bien filmada y actuada, hace apasionante un tema más bien árido (el de la militancia estudiantil en las universidades), hace atractivo un espacio más bien desangelado (los pasillos de los edificios universitarios), tiene un guion muy bien construido y atrapa al espectador desde que comienza hasta que termina. Como otras películas argentinas anteriores (*El bonaerense* de Pablo Trapero con la policía, *Una semana solos* de Celina Murga, 2007, con los countries, *Copacabana* de Martín Rejtman, 2006, con la comunidad boliviana, *Los rubios* con la memoria y tantas otras), *El estudiante* se abstiene de bajar línea. Lo que hace, más bien, es observar funcionamientos. La pasión por las máquinas, por desarmarlas y ver cómo funcionan que tenía el Rulo (Luis Margani) en *Mundo grúa*, se diseminó por el nuevo cine argentino y marcó uno de sus rasgos fundamentales. Sin embargo, cuando se estrenó *El estudiante*, como habían cambiado las condiciones de recepción, muchos espectadores vieron este rasgo como negativo: no solo no se contentaron con los funcionamientos que exhibe la película sino que vieron en esa prescindencia, en esa falta de mensaje propositivo, en esa falta de compromiso, una de las falencias de la película. Yendo aún más lejos, el “no” final que expresa el personaje de la película a participar en la política universitaria, fue leído como una paradoja: si la película quería sustraerse de bajar línea, al final tomaba una posición y se revelaba entonces la otra cara de la bajada de línea, esto es, el conformismo, la desertión, el sometimiento al estado de cosas. Desde el espectador, había vuelto la demanda política y como ruido de fondo volvía a escucharse la frase de Frantz Fanon, “todo espectador es un cobarde o un traidor” (1963: 98)³, en una crítica generalizada al espectador que es una de las marcas más fuertes de las relaciones entre cine y política en la Argentina.

³ Es una de las frases más impactantes en *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968) que sintetiza el trabajo del Grupo Liberación.

En ambas, la preeminencia de la construcción narrativa ficcional produjo un apaciguamiento de uno de los elementos básicos del nuevo cine: la centralidad de la imagen indicial, su fuerza deestructuradora y disruptiva. En ambas películas los indicios documentales son subordinados a la narración y desplazados a otro régimen de la imagen en la que los nexos narrativo-ficcionales le otorgan nuevas funciones a las irrupciones de los documentos indiciales.

EL TRABAJO CON LOS INDICIOS

Infancia clandestina constituye una innovación en el corpus de filmes sobre desaparecidos: hace una ficción autónoma y abandona no solo el género del documental, sino el uso de documentos. *Infancia clandestina* —a diferencia del cine sobre desaparecidos y dictadura que se comenzó a hacer en los noventa— reduce la prueba documental, prescinde de la enunciación en presente y se construye sobre la no persona de la ficción.

Justamente por su prescindencia del documental, es particularmente importante la aparición de los “dos” únicos materiales documentales históricos que presenta la película. En los títulos finales, las fotos de la madre del director ponen el lazo afectivo-político como fundamento de la acción política. El otro material es el noticiero televisivo de ATC *60 minutos* —conocido por su oficialismo extremo durante la dictadura— que termina con una foto ficcional en la que se ve al actor César Troncoso haciendo el papel del padre.

El poder de simbolización —construido sobre la voluntad de “cambiar el mundo” de los militantes— es tan poderoso que los indicios de lo real quedan subsumidos en la rememoración del pasado. Por eso, *Infancia clandestina* puede abandonar el documental y hasta acceder a la imagen no indicial por excelencia del cine: el dibujo animado que aparece en las escenas de violencia. La violencia es lo más real, lo más difícil de simbolizar y de otorgarle una finalidad que la justifique, y por eso los dibujos (ficción de la ficción) vienen a dotarla de sentido en esa máquina simbólica que construye la mirada de Ávila, apoyada en la memoria del pasado que se ha construido en los últimos años⁴.

⁴ Hay solo una excepción de una escena de violencia extrema que no es representada mediante dibujos animados: la escena en la que Ernesto/Juan es apretado por un represor, como

¿Qué nos dicen estos dibujos? Que el calvario de Ernesto es comparable al de Che Guevara y que debe despedirse de María, su iniciación amorosa frustrada. Es decir que debe diferir su iniciación amorosa para enfrentar su orfandad política. El intento de conciliación de las balas con el maní de chocolate, de la lucha política con el deseo amoroso —que representa su tío Beto— “fracasó”. En el lenguaje simbólico de la película, que el maní con chocolate es muy sabroso pero que ahora es tiempo de balas⁵.

Los indicios documentales también están subordinados a la trama en *El estudiante* al punto de que, en las luchas políticas exhibidas, hay una serie de errores o libertades (una profesora milita con los estudiantes, no hay diferencia entre decanato y rectorado, hay una idea errónea de lo que es una cátedra, las agrupaciones llevan nombres de fantasía) que importan menos que el interés narrativo. Su director, Santiago Mitre, se ha referido varias veces a que no hay que hacer una lectura política y que el conflicto que hace mover la historia funciona como el *whodunit* hitchcockiano. La *boutade* de Mitre responde, de alguna manera, al debate que despertó la película, totalmente dirigido a responder al tenor político del filme. Y aunque no estoy de acuerdo con que haya que renunciar a la lectura política, es importante destacar este desajuste que señala la necesidad de encontrarle un sentido político a la historia que hicieron los espectadores y la de negarse a concederlo por parte del director. Es que, a diferencia de *Infancia clandestina*, el horizonte de sentido, la significación simbólica nunca llega a subsumir todos los indicios y, al modo habitual del “nuevo cine argentino”, el discernimiento sobre los valores que hacen posible la vida en común no están dados de modo transparente.

Debemos atenernos, en ambos casos, a las formas en que se presenta la ficción, en la que se forjan las fábulas narrativas. Cómo establecen una serie

si ese momento no admitiera reelaboraciones ulteriores, como si el propio director necesitara poner el cuerpo.

⁵ Ahí se ve (y se explica) un interesante desplazamiento de la ficción: en la historia de Benjamín Ávila, él se va a vivir con su padre (la madre se había divorciado y vuelto a casar con un militante); en la ficción se queda con su abuela. La figura del padre no se desdobra porque el ensamblaje ficcional exige que se mantenga la economía triangular y edípica que sostiene la narración. También cambia la edad del niño: Ávila tenía siete años, Juan/Ernesto se aproxima más a la edad de la pubertad (tiene doce).

de secuencias, figuras y personajes, y también qué tipos de operaciones realizan. Justamente la política se encuentra en la organización narrativa. Me interesan particularmente, en el caso de *Infancia clandestina*, los personajes que la película no puede representar: el fantasma que se coloca en sus fronteras, aludido pero a la vez sin otorgarle una forma sensible. Como lo hizo *La historia oficial* en los ochenta, *Infancia clandestina* marca un estado de la imaginación, de sus formas y límites.

En *La historia oficial* se subrayaba la figura de la víctima inocente y el guerrillero no podía ser representado (es referido, de un modo bastante crítico, por el personaje de Ana, interpretado por Chunchuna Villafañe). Los personajes lo mencionaban pero siempre quedaba en los límites de la historia, como un fantasma: había que invocarlo pero no dejarlo hablar, había que hacerlo presente pero a la vez negarle un cuerpo. En *Infancia clandestina* —a diferencia de lo que sucede en *La historia oficial*—, el guerrillero asume el centro de la escena y el exterior se muestra de un modo sesgado a través de la mirada de un niño. La figura que parece aludida pero a la vez no representada, el fantasma de la ficción, es en este caso el traidor o el delator que sería “el Gallego”, personaje que no aparece pero que menciona el padre de Ernesto a propósito de una “cita cantada”⁶.

El personaje de Beto, que inicia a Juan/Ernesto en el conocimiento de la política y el amor, que logra conciliar las balas con el maní con chocolate, la muerte heroica con el goce de la vida, le deja un legado antes de morir: “Lo único que te digo es no te traiciones, no te traiciones”. Antes que traicionarse, entregar la vida: como lo hace Beto y lo hizo el Che Guevara con su saga épica y ejemplar, en esa reivindicación vetusta y anacrónica que hace el filme de la Revolución Cubana. Si la traición es fantasmal es porque pone en cuestión “la fe que hay que conservar”, pese a todo.

En *El estudiante*, en cambio, si la traición no deja de ser representada y encarnada “por todos” los personajes (desde la traición a Roque como la que el profesor de historia le hace a la agrupación estudiantil Brecha al comienzo del filme), es porque “no hay ninguna fe que conservar”.

⁶ Así se llamaban los encuentros de militantes de las organizaciones armadas que habían sido delatados por compañeros capturados o descubiertos por las fuerzas represivas.

Ya sabemos por Borges que la traición tiene un rasgo beneficioso y es que pone de relieve los principios de una creencia o una doctrina. En su transformación clandestina, el traidor evidencia el lazo afectivo e ideológico del que una vez formó parte. Sin embargo, en los dos filmes que nos ocupan la traición sufre un pequeño desplazamiento, una resignificación. En *Infancia clandestina*, la traición no revela tanto un contenido ideológico —que se da por supuesto pero que nunca se enuncia del todo— como una red afectiva, un poco idílica —como se ve en la escena de la reunión de los guerrilleros— que es equivalente a la vida misma (al traicionar, el personaje se convierte en fantasmal). En *El estudiante* las traiciones no son heroicas, revelan antes que una creencia poderosa en los acomodamientos de la política, a tal punto que —como muestra el diálogo final con Acevedo— la característica de la traición en este filme es que puede ser perdonada o negociada. De ahí que haya muchas, muchísimas traiciones en el filme: ninguna es tan poderosa como para absorber el total de los acontecimientos narrados. De todos modos, en ambos filmes, la traición no es enteramente afectiva ni enteramente ideológica y transcurre entre las dos instancias. Como si en las nuevas condiciones, la tarea principal de lo político fuera pensar el nexo entre lo privado y lo público, lo afectivo y lo impersonal. Como si la traición revelara, antes que nada, la necesidad de una narración. Pero lo hacen desde diferentes posiciones: *Infancia clandestina* nos arroja al juego de las pasiones sin mediaciones (no hay mediaciones del presente, ni una voz en *off*), mientras *El estudiante* nos lleva a fascinarnos con sus artilugios narrativos a la vez que nos hace mirar los funcionamientos institucionales. En esta divergencia (celebración de las pasiones, distanciamiento analítico), ambos filmes “bajan línea”, *Infancia clandestina* desde la empatía con el retorno de la política, *El estudiante* desde el nihilismo irónico hacia este retorno.

BAJADA DE LÍNEA

Una de las primeras conclusiones que se derivan de la historia que narra *Infancia clandestina* es que Amalia, la abuela, finalmente tenía razón. La casa en la que vivían era una ratonera, caía gente por todos lados y el destino que les esperaba a ellos era la muerte. Los padres y el tío niegan esta interpretación.

Es más, Beto le responde: “Nosotros estamos perfectos, los chicos están perfectos, llevamos una vida normal”. La película no niega esto ni deja de exhibir todos los defectos que se le atribuyeron a la organización Montoneros. Pero si la visión de Amalia falla es porque para la película la crítica política al accionar de las organizaciones guerrilleras es secundaria. Es decir, que aunque Amalia tenga razón, hay toda una dimensión que su discurso no afecta: el de la fe en la revolución, lo que hay que conservar “para siempre”, lo que hay que transmitir de una generación a otra. Más que sobre la política, *Infancia clandestina* trata sobre las pasiones que esta desencadena y que la preceden. Por eso es menos importante que Amalia tenga razón que el hecho de que tenga miedo. “Sos una cagona, siempre lo fuiste, papá tenía razón”, le dice la hija. Es menos importante su sensatez (o “decencia”) que su renuncia a la esperanza. Amalia no tiene ninguna fe que conservar.

Frente al sentido común de Amalia y el delirio de la contraofensiva montonera, *Infancia clandestina* se pregunta “cómo mirar” ese pasado histórico. Para hacerlo, recurre a uno de los símbolos de la represión militar y de las películas sobre la dictadura: me refiero a los ojos vendados. Los ojos vendados, que fueron un símbolo de la situación de penuria a la que eran sometidas las víctimas (desde *La noche de los lápices* de Héctor Olivera, 1986, a *Garage Olimpo* de Marco Bechis, 1999), se usan aquí para los compañeros o conocidos: son los propios militantes los que aparecen vendados, aunque en este caso con su consentimiento⁷. La imagen no pasaría de ser una representación de las medidas de seguridad de las organizaciones guerrilleras si no fuera porque la ficción la modula y continúa en otras escenas. Los niños, también vendados, juegan al gallito ciego en el campamento y la canción “infantil” que compusieron Benjamín Ávila y Pedro Onetto para el filme se refiere a la dificultad de saber ver. “No veo... no puedo” cantan los chicos

⁷ Véase lo que dice Valeria Manzano en su ensayo “*Garage Olimpo* o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa)”: “Si bien, en tanto objeto, la venda constituye parte del acervo común de las representaciones en torno a las experiencias concentracionarias, sugeriré que en *Garage Olimpo* esta deviene, metonímicamente, la figura misma del desaparecido y del espacio social que (no) lo contiene” (Feld/Stites 2009: 158). La imagen de un rostro con los ojos vendados está en los carteles de *La noche de los lápices* y de *Garage Olimpo*, y también en el cartel norteamericano de *Infancia clandestina*.

y se preguntan: “¿estaré ciego?”. A lo que todos responden: “te hacen falta lentes de gente decente”⁸.

Los ojos vendados entonces, en este filme, no son la privación de libertad, sino un posible acceso a ella. Eso es lo que hace el héroe: niega —aunque sea en un acto de omnipotencia o locura— los obstáculos reales para prometer “otro mundo” en el que no haya que vendarse los ojos. Ese otro mundo prometido no se presenta en el filme (la dictadura los termina derrotando) pero es siempre “inminente”.

Las dos pasiones que movilizan la política (miedo y esperanza) son las que están en juego en la aventura de la familia⁹. El miedo, se sabe desde Maquiavelo y Montesquieu, es la materia con la que se modelan los despotismos. Con alguien como Amalia, la dictadura duraría “para siempre”. En cambio, la familia de Cristina/Charo y Daniel/Horacio está dispuesta a dar la vida para cambiar el estado de cosas. La “voluntad (heroica o delirante)” a partir de una fe (y de ahí su pureza moral) es el sostén último de esa historia.

⁸ Letra: Benjamín Ávila / Música: Pedro Onetto. La letra completa, que gira alrededor del tema de la mirada, es así: “Me limpio los pies... / Trepo, trepo hasta la copa / Vuelo, vuelo hasta la cima / Bajo, bajo hasta el sótano / Nado, nado hasta el fondo / Me limpio las manos... / (y ahora al revés) / Hasta el sótano, trepo yo trepo / Hasta el fondo, vuelo, yo vuelo / Hasta la copa, bajo, yo bajo / Hasta la cima, nado, yo nado / Me limpio las orejas... / (no escuché bien) / Trepo, hasta el fondo, y vuelo / Bajo hasta la cima y nado / Vuelo hasta la copa y bajo / Nado hasta el sótano y trepo / Me limpio los ojos... / (no veo bien) / Hasta la copa, no veo, no veo. / Hasta la cima, no veo, no veo. / Hasta el sótano, no veo, no veo. / Hasta el fondo no veo, no veo. / ¿Qué será? ¿qué será? ¿Nos limpiamos bien? Es que... / No puedo ver la cima, / si trepo hasta el fondo. / No veo, no puedo. / (No veo, no puedo.) / No puedo ver la copa / si estoy en el sótano. / No puedo, no veo. / (No veo, no puedo.) / No veo, no puedo... / Si puedo, si veo... / No veo, no puedo... / Si puedo, si veo... / ¿Entonces estaré ciego? / [todos] Noooooo... Es que... / Te hacen falta lentes de gente decente / Te hacen falta lentes de gente decente”.

⁹ En su libro *Geometría de las pasiones*, Remo Bodei hace un análisis de las pasiones políticas que no necesariamente define a la esperanza como positiva y el miedo como negativo. Si bien esa es la tendencia, la esperanza a menudo “subestima los obstáculos” (1995: 473), y el miedo puede llegar a estilizarse —y en esto sigue a Hobbes— en una pasión universal calculadora, por lo que se diferencia del *terror panicus* en el que prima la desesperación y “cada uno sigue casualmente el ejemplo del primero que le parezca actuar con base en algún criterio” (1995: 85). Amalia, según su hija, tiene “miedo” y “pánico”; el padre reconoce que tiene miedo (“todos tenemos miedo” dice) pero lo supera con su entrega y valor.

El estudiante afirma de un modo más radical la pluralidad de los puntos de vista. El “no” de Roque al final de la historia está tan indeterminado que cualquier interpretación revela su demasía: Silvia Schwarzböck (2011) lo lee como una típica derrota-victoria argentino pequeñoburguesa: el protagonista es derrotado políticamente a cambio de una victoria moral pero “circunscripta a la vida privada”. Esteban Di Paola (2013) sostiene que la película “da la política allí donde ya no es posible” (en la vida universitaria) y esa es su “decisión estética más potente”. Mario Cámara (2013) dice que el “no” de Roque no es un acto de habla de los que no tienen parte, ni la instauración de un litigio o de un disenso (en una obvia referencia a Rancière), ni la emergencia de un pueblo, sino una suerte de máxima kantiana que antepone el interés general sobre el interés particular. Y concluye: “Descartada la potencia política de las multitudes, descartada la honestidad del líder, el viraje doméstico de la política convierte a *El estudiante* en una escenografía devastada, poblada por ruinas”. Finalmente, Domin Choi (2013) la describe como una “película nihilista”, con una “concepción post-ideológica de la política”.

Todas estas lecturas buscan en el “no” de Roque la relación entre el filme y la política. Pero valdría hacer antes dos rodeos: en primer lugar, ¿qué es lo que posibilita la propuesta de Acevedo? La idea central —imposible en *Infancia clandestina*— de que lealtad y traición son coexistentes (en un mundo en el que la política es táctica antes que convicción ideológica, las traiciones son también nuevas lealtades). En segundo lugar, que la respuesta de Roque no podía ser otra. Un “sí” (según la lectura basada en su respuesta) hubiese sido una celebración del oportunismo y de la aceptación de la política como “rosca”. Tal vez podría haber respondido como en *Invasión* de Hugo Santiago (1969), cuando el personaje joven dice: “ahora nos toca a nosotros, pero tendrá que ser de otra manera”, pero habría apoyado una esperanza juvenilista —otra diferencia con *Infancia clandestina*— que la película se ocupa todo el tiempo de resquebrajar o impugnar. Más que una respuesta, el “no” es la única respuesta posible.

Antes del “no” hay algunos hechos que preparan la escena final. Roque cocina unos bifés a la criolla que comparte con su novia. La voz en *off* cuenta la anécdota de Yrigoyen y Lisandro de la Torre. Acevedo narra una fábula sobre la posibilidad de vivir sin antagonismos ni contradicciones.

El apólogo de Lisandro de la Torre posee un sentido político pero también tiene que ser leída en una constelación cinematográfica. En 1984, Juan José Jusid hizo *Asesinato en el senado de la Nación* sobre el asesinato de Enzo Bordabehere y el suicidio posterior de Lisandro de la Torre. La vida del líder demoprogresista servía para, en el momento de la recuperación de la democracia, hablar sobre la corrupción y la República. Sin embargo, la aparición de Lisandro de la Torre se remonta a muchos años atrás y es la figura histórica más presente en el cine que se hizo durante el posperonismo.

La recuperación del parlamento como ámbito de disputa democrática (en contra de las tendencias autoritarias del poder ejecutivo) aparecía en el periodo inmediatamente posterior a la caída del peronismo como una expresión necesaria y deseada del debate que se estaba produciendo en otro ámbito. El parlamento como escenario de debate es utilizado tanto por Fernando Ayala-David Viñas como por Leopoldo Torre Nilsson-Beatriz Guido para enfrentarse con el “envilecimiento” de la política nacional (la palabra “envilecimiento” es una de las más utilizadas en *El candidato* de Fernando Ayala, 1959). En *Fin de fiesta* (Leopoldo Torre Nilsson, 1959), la figura que condensa esta necesidad de discusión es Lisandro de la Torre en una escena muy concreta que muestra una multitud que avanza con su imagen y con la puesta en escena del asesinato de su secretario en el senado en 1935. En *El candidato*, la referencia es un poco más críptica: está en el apellido del protagonista (“Torres” Ahumada) y en el año de su renuncia que es el mismo del suicidio del político santafesino (1939). Pero la película termina con el hijo más joven, el médico idealista, abandonando la ciudad y yéndose hacia el norte, en un gesto en el que es imposible no ver la presencia de Guevara que había comenzado con ese movimiento y en el momento del estreno de la película ya era el protagonista de la Revolución Cubana.

El espectador se encuentra entre el suicidio y la adaptación cínica, dos formas de la servidumbre. El problema no es que Roque diga “no”, sino que la política no esté representada de otra manera, pero hacerlo así hubiera llevado al filme a una paradoja, porque debería haber representado un deber ser de la política. Pero acá tenemos otro inconveniente: no estaba obligada a representar un deber ser sino un poder ser, y eso queda en manos del espectador quien debería salir (ya que Roque no puede) de la dicotomía (la falsa dicotomía) entre servidumbre y suicidio. Como no puede ser de otra

manera, la respuesta es el mismo filme, su potencia de narrar, de convertir esa vida política en materia narrable, en intriga apasionante. La pasión es la que arrastra a Roque y es una pasión en la que se confunde su amor por Paula con su entrega a la militancia.

Infancia clandestina nos entrega los elementos para decir “sí”: la esperanza y la pureza de quienes actúan según el principio de no traicionarse. *El estudiante* paradójicamente es más política, ya no en el plano de la demanda (de la esperanza), sino porque explica con lucidez —aunque sea parcialmente— los funcionamientos de la política en una institución. Ambas responden al desafío de narrar en las nuevas condiciones que plantea el llamado “retorno de la política” o la politización de la vida cotidiana y admito que es una “audacia” ponerlas una al lado de la otra, pero lo que me permitieron mostrar es un mundo partido. Tal vez me hayan traído ambas películas reflexiones que están escindidas: mientras *Infancia clandestina* trae el optimismo de la voluntad, *El estudiante* entrega el pesimismo de la inteligencia. Sabemos desde Gramsci que la acción política se produce cuando ambas van juntas: pesimismo de la inteligencia, optimismo de la voluntad. Tengo la esperanza de que haya nuevas películas y nuevas opciones que nos permitan unir las.

BIBLIOGRAFÍA

- BODEI, Remo (1995): *Geometría de las pasiones (miedo, esperanza, felicidad: filosofía y uso político)*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- CAMARA, Mario (2013): “Fuera de campo (algunos apuntes sobre *El estudiante*)”. En: *Grumo*, 10, abril.
- CHOI, Domin (2013): “El estudiante que no estudia”. En: revista digital *Informe Escaleno*, <<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=94>> (31.07.2015).
- DI PAOLA, Esteban (2013): “*El estudiante*. La política como vocación o consecuencias de la modernidad”. En: revista digital *La fuga*, <<http://www.lafuga.cl/el-estudiante/584>> (31.07.2015).
- FANON, Frantz (1963): *Los condenados de la tierra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- FELD, Claudia/STITES MOR, Jessica (eds.) (2009): *El pasado que miramos (memoria e imagen ante la historia reciente)*. Prólogo de Andreas Huyssen. Buenos Aires: Paidós.
- GONZÁLEZ, Horacio (2003): “Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino”. En: *El Ojo Mocho*, 17, verano.
- KOHAN, Martín (2004): “La apariencia celebrada”. En: *Punto de Vista*, 78, abril.
- SCHWARZBÖCK, Silvia (2011): “La política según el segundo”. En: *Otra Parte*, 25, verano.

PABLO TRAPERO Y EL ELEFANTE BLANCO DE LA RAZÓN POPULISTA

Geoffrey Kantaris

Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible... (Borges 1984: 143).

Sin la producción de vacuidad no hay pueblo, no hay populismo, pero tampoco hay democracia (Laclau 2005: 213).

Si, como sugieren Marx y Borges, la repetición convierte a la historia en representación, la sorprende “en el acto”, por así decirlo, ¿qué pasa cuando una representación no solo *registra* la repetición histórica, sino que se convierte también en *protagonista* de ella¹? En el cine, no cabe duda de que el maestro de esta paradoja performativa es Werner Herzog, cuya película *Fitzcarraldo* (1982) se puede leer como un extraño desplazamiento megalómano de *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, por medio del cual se “desmoviliza” la política al movilizarse (locamente) el barco. Mientras que el acorazado revolucionario dispara, en nombre del proletariado, sobre la Ópera de Odesa como símbolo de la explotación burguesa, el *Molly Aida* de Fitzcarraldo rompe camino quijotesca a través de la selva en nombre del capitalismo extractivo para financiar la construcción de una casa de ópera en Iquitos. Ambas películas, al usar un gran número de extras no profesionales para reconstruir y dramatizar eventos históricos, recuerdan el comentario que hace Borges sobre los *Festspiele* de Suiza que, según él, “requieren miles

¹ A la conocida sentencia de Marx de que la historia se repite “la primera vez como tragedia y la segunda como farsa” (Marx/Engels 2011: 1), podríamos añadir las repetidas aseveraciones de Borges sobre el abismo ficticio en el cual recaen tanto la temporalidad como la historicidad bajo los efectos de la repetición (ver epígrafe).

de actores y reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron” (Borges 1984: 144).

La repetición histórica que se da en el séptimo largometraje de Pablo Trapero, *Elefante blanco* (2012), es quizás menos espectacular, descendiendo no tanto de la tragedia a la farsa, sino, en términos de Giambattista Vico, de la edad de los dioses y la de los héroes a la edad del hombre², de la palabra al fracaso de las palabras. Pero eso sí: hace hincapié en los procesos de ampliación y realimentación a través de los cuales la representación y la historia se cruzan y se desdoblán la una en la otra. Porque en esta película no solo se trata de que el disco de la historia parezca rayado —específicamente la del populismo, como veremos—, sino también que los mecanismos representativos, tanto de la historia como de la misma película, parecen haberse bloqueado a causa de tal repetición. Curiosamente, a esta obstrucción se le da en la película una forma netamente espacial, de acuerdo con la exploración que viene emprendiendo Trapero de lo urbano como condensación espacial de múltiples investiduras económicas, políticas y libidinales. Esto sugiere, quizás, una posible inversión de la famosa sentencia de Marx en los *Grundrisse* sobre “la anulación del espacio por el tiempo” (2007: 2:13).



Fig. 1: Fantasmas espaciales: el hospital abandonado en *Elefante blanco*.

² Los famosos *ricorsi* o ciclos históricos de Giambattista Vico se mencionan, junto con las morfologías paralelas de Hegel y de Spengler, en Borges (1984: 143).

Elefante blanco está ambientada en una villa de Buenos Aires, popularmente denominada “Ciudad Oculta”, en el distrito de Villa Lugano al suroeste de la ciudad. Emplea a varios residentes de la villa como actores de reparto junto con un trío de actores profesionales: Ricardo Darín, Jérémie Rénier y Martina Gusman. Pero su característica más destacada es la de encuadrar y traducir filmicamente un debate sobre las ideologías populistas a través de una serie de metáforas de abandono, sublimación y “captura” del afecto por la religión, por el populismo y por el cine mismo en cuanto máquina de afecto. La metáfora del abandono se condensa en el llamado “Elefante blanco”, proyecto fallido de los años treinta para construir el hospital más grande de América Latina. Nunca completada, la enorme carcasa abandonada (fig. 1) proporciona una especie de cadáver simbólico bajo cuyas ruinas los vecinos de la villa llevan sus vidas, sin figurar en ningún mapa oficial y sin contar en ningún censo. La metáfora de la sublimación, vinculada tanto a lo sublime kantiano como a lo sublime posmoderno, se sugiere a través de la representación del trabajo actual (en el 2011)³ de un grupo de sacerdotes que pertenecen, espiritualmente si no literalmente, al antiguo Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, representado por el carismático “curavillero”, Carlos Mugica, antes de su asesinato en 1974, probablemente a manos de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A). A través de una lectura de la película que la pone en diálogo con las ideas del filósofo argentino de la política, Ernesto Laclau, en su libro *La razón populista* (2005), planteo que se presenta el edificio abandonado como una metáfora condensada de los proyectos populistas, tanto de la Iglesia como del Estado, junto con una materialidad obstinada —carencia y a la vez exceso— que impide la captura afectiva, política, y hasta fílmica, de estas poblaciones marginalizadas.

Reconozco que mi título ha despertado ciertas expectativas polémicas, dado el papel que desempeñaba Laclau como filósofo más o menos oficial del kirchnerismo hasta su muerte en abril del 2014 (*La Nación* 2011 y 2014). Y, evidentemente, es imposible hablar del populismo en la Argentina sin tomar en cuenta el resurgimiento de la política populista durante la gran depresión económica de 1998 a 2002. Sin embargo, a diferencia de la

³ La acción de la película tiene lugar en mayo del 2011, porque se muestra una celebración del 37 aniversario de “la muerte y martirio” de Carlos Mugica.

película *El estudiante* (2011), cuyo director y guionista, Santiago Mitre, fue co-guionista de *Elefante blanco* y que da una *vignette* de la polémica actual traducida al microcosmos de la política estudiantil, *Elefante blanco* apunta a otra dirección. Intenta elaborar un marco histórico, por un lado, y espacial, por el otro, con ambas ópticas apuntando a un doble abandono: uno que pone en entredicho las operaciones de la articulación hegemónica y, como veremos, que materializa sus “significantes vacíos” (la terminología es del mismo Laclau).

LA VILLA, EL PUEBLO Y EL CURA

La villa de *Elefante blanco* es una especie de villa sintética, compuesta de tomas filmadas en Villa 15 (Ciudad Oculta), Villa 31 y Villa Rodrigo Bueno. Sin embargo, la mayor parte fue filmada en o alrededor del hospital abandonado en Ciudad Oculta, en un momento en que se habían entablado obras de vivienda (en crisis por falta de fondos) para reubicar a algunos de los habitantes del edificio en estado precario. El argumento trata de dos sacerdotes, uno de ellos belga, y una asistente social, que trabajan en la villa y se encuentran en el punto de intersección de las demandas y necesidades de los vecinos y los requerimientos de los aparatos eclesiásticos y estatales. Según la película, la Iglesia representa casi la única presencia institucional en la villa, al organizar la poca asistencia social y médica que reciben los habitantes, registrar nacimientos y muertes, y ofrecer ayuda a los niños y adolescentes drogadictos que se congregan en los espacios baldíos del edificio. Como tal, los sacerdotes y voluntarios religiosos cumplen el papel tradicional de la misión —el “rescate” de almas— y sustituyen las funciones del Estado ausente para la organización social de una comunidad (basada en el *topos* tradicional de la comunión). El conflicto ideológico que se instala como tema central de la película surge inevitablemente cuando dos conceptos diferentes de colectividad chocan entre sí: la comunión —basada en la noción de una colectividad espiritual jerárquica, atemporal y, por ende, invariable— se enfrenta con el deseo de la organización política, o sea, la comunión se convierte en comunidad política y la grey en “pueblo” con sus propias demandas de cambio social.

Obviamente, tal conflicto no es nuevo, y la película lo presenta bajo la figura de una recurrencia fatal, porque el destino del protagonista tiene, con ligeras variaciones, el mismo desenlace que tuvo la vida de Mugica. Para los curas del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, trabajar en las villas en el Buenos Aires de los años sesenta y setenta era la continuación y radicalización de un peronismo de izquierda proscrito y reprimido (hasta dentro del peronismo tardío). Esta actividad vinculaba estrechamente el concepto político de la redención con el teológico: Perón, Cristo y la revolución por venir se convertían en símbolos intercambiables dentro de una estructura afectiva de mesianismo revolucionario. Carlos Mugica, nacido en 1930 en el seno de una familia privilegiada, ejemplifica este conflicto, arriesgando su sacerdocio, y finalmente su vida, al intentar juntar la idea de la tutela religiosa con lo que podríamos llamar la “tutela subalterna”, o sea, el rescate sociopolítico de un pueblo “desamparado”. Como es bien sabido, mientras Perón permanecía exiliado, era todavía posible usar su figura para unificar un discurso de izquierda radical con la lucha por el retorno del peronismo institucional. Pero con su regreso en 1973 era ya casi imposible mantenerse en ambos campos políticos, y Mugica se hizo enemigo tanto de los Montoneros (por rechazar el uso de las armas y —excusa ideológica— por sus orígenes oligárquicos) como de la derecha peronista (por su discurso revolucionario y sus vínculos militantes). Huelga decir que tampoco tenía el apoyo de la Iglesia institucional (el arzobispo lo suspendió durante treinta días en 1970 por haber oficiado en los funerales de unos amigos montoneros muertos en un enfrentamiento armado). En marzo de 1974, dos meses antes de su asesinato, apareció en la revista *Militancia peronista* una fuerte y sorprendente denuncia a Mugica en una sección regular titulada “Cárcel de pueblo”:

Como queriendo resumir en su persona todas las corrientes internas de la Iglesia, [Mugica] trata de ser al mismo tiempo un conservador progresista, un oligarca popular, un cura humilde y bien publicitado, un revolucionario y defensor del Sistema. [...] Como si fuera un corcho, siempre flotando aunque cambie la corriente. Montonereando en el pasado reciente, lopezrregueando sin empacho después del 20 de junio, Carlitos Mugica, cruzado del oportunismo, ha devenido en: ¡depurador ideológico! (*Militancia peronista* 1974: 48).

A raíz de eso y de las amonestaciones directas que hizo Mugica sobre el uso de las armas, siguen circulando alegatos de que los mismos Montoneros lo mataron por su supuesta traición a la causa revolucionaria. Sin embargo, las evidencias más creíbles apuntan a que fue el “Brujo” José López Rega, mano derecha de Isabelita y fundador de la Triple A, quien ordenó su asesinato (Vezzetti 2013).

Pablo Trapero dice que Mugica empezó a desempeñar un papel más central en la película después de darse cuenta hasta qué punto todavía lo recuerdan en las villas a través de grafitis, afiches y otros homenajes populares (Trapero 2013). Por ejemplo, en un afiche del 2012, la Organización Nacional Peronismo Militante, muy activa en las villas, evoca a Mugica de forma mesiánica (olvidándose de las denuncias de los años setenta). Su figura —imagen estereotipada y tan reconocible como la del Che— está dibujada en blanco y negro con el alzacuello icónico señalando su oficio y los ojos alzados hacia lo sublime. A su lado están las siguientes palabras escritas en mayúscula: “LA VIDA POR EL PUEBLO, LA VIDA POR PERÓN” (Sisco/Barreto/Moretta 2013). La película también muestra varias tomas de los altares populares dedicados a Mugica que se encuentran en la Villa 31 de Retiro (al igual que en otras villas), donde Mugica fundó la Parroquia del Cristo Obrero (fig. 2). El legado de Mugica se evoca a menudo a nivel oficial también (Cristina Fernández encabezó los homenajes en el cuarenta aniversario de su muerte, *Perfil* 2014), y su nombre se usa para cualquier política gubernamental que tenga que ver con proyectos de vivienda o uso de terrenos en las villas. La apropiación de su memoria hoy en día, por lo tanto, no es inocente, ni por parte de la Iglesia, ni por parte del justicialismo, ni por parte de una película que está dedicada a su memoria⁴. Lo que hace evidente *Elefante blanco* es que Mugica sigue siendo el meollo de una lucha simbólica por lo que podríamos llamar la legitimidad “ontoteológica” (en el sentido heideggeriano). Es decir que Mugica se encuentra en el simbólico punto de confluencia del deseo de otorgarle al terreno resbaladizo y contingente de la política algo del poder inapelable de lo divino, cifrado en la imagen del “pueblo”, y, por último, del deseo de silenciar el disenso social

⁴ Las siguientes palabras aparecen después del cuadro final de la película: “A la memoria del Padre Mugica, asesinado el 11 de mayo de 1974. Su crimen todavía no se ha esclarecido”.

en el estatismo sereno de una comunión consensual. Y también, está claro, muestra la crisis a la cual está sometido tal paradigma hoy en día.



Fig. 2: Representación de un altar popular consagrado a Carlos Mugica en *Elefante blanco*.

Si la película retoma los debates de los años setenta sobre la responsabilidad y el compromiso políticos, o del sacerdote religioso o de esos sacerdotes laicos que se llaman intelectuales, hay ahora una diferencia clave: las simplificaciones ontoteológicas sobre la primacía del “pueblo” dentro del paradigma de la tutela subalterna —en las palabras de Mugica citadas en la película, “quiero morir por ellos, [...] ayúdame a vivir para ellos [...] quiero estar con ellos a la hora de la luz”— están marcadas inevitablemente, como comentamos arriba, por la repetición y la obstinación histórica, elementos que tienden a enmarcar todo el debate, poniéndolo entre comillas, cuestionando a fondo sus suposiciones. Con la caída de los dioses y de los héroes, la tragicomedia ahora proviene de la repetición, en forma de simulacro, de una historia que no se ha podido superar, donde los mecanismos del proceso hegemónico, o sea, de la articulación y traducción de las demandas populares (en términos de Laclau) dentro de las instituciones sociales y políticas, parecen o bloqueados o reducidos a meros formalismos cuyo motor está en otra parte. Este bloqueo ideológico constituye, de algún modo, el terreno mismo de la estética de la película, tanto en su sentido schilleriano de la transubstanciación del mundo material, haciendo de él la expresión misma del poder inmaterial del arte,

como en la inversión de esta figura en lo sublime kantiano donde la brecha entre lo representable y lo irrepresentable se expresaría como una deuda moral casi infinita y representaría la traducción definitiva de la estética al terreno del deber ético: “quiero estar con ellos a la hora de la luz”.

EL ESPACIO URBANO Y EL MAPEO COGNITIVO

Si lo sublime determina tradicionalmente la frontera entre la estética y la política entendida como deber ético, también se lo ha apropiado como figura de la crisis de la representación en la sociedad posmoderna, tanto en el sentido estético de la representación, como en el sentido político (*Vorstellung/Vertretung* en el vocabulario de Marx)⁵. Esto es lo sublime posmoderno de Jean-François Lyotard, lo cual se intensifica con la globalización de las comunicaciones, y que da lugar a lo que Fredric Jameson denomina lo “sublime tecnológico” (Jameson 1991: 37).

Ambas fronteras se representan, superpuestas, en la película, la cual empieza con la figura de un mapeo tecnológico del cerebro, sede de la brecha entre lo corporal y lo intelectual en que se basan las estructuras culturales, identitarias y religiosas. Dos secuencias relacionadas nos remiten a esta idea, al superponer este mapeo interior con el mapeo (filmico) del espacio urbano y al ofrecernos una traducción filmica muy precisa y autoconsciente del fracaso de lo que los geógrafos llaman el “mapeo cognitivo”, o sea, la forma mental en que intentamos representar los espacios físicos y virtuales que atravesamos a diario. En la primera secuencia (la primera de la película), vemos al padre Julián (Ricardo Darín) sometiéndose a una tomografía cerebral. Empieza con una toma cenital acompañada de los ruidos de alguna máquina grande fuera de marco. Aparece la cara totalmente inmóvil de un hombre

⁵ Gayatri Chakravorty Spivak explica la problemática que resulta de la elisión de ambos conceptos (rigurosamente separados en *El XVIII Brumario* y *El capital*), lo cual es muy común en los idiomas que emplean una sola palabra (“representación”) para conceptualizar ideas de diferente orden (Chakravorty Spivak 1993: 70-74). Sin embargo, Chakravorty Spivak, en su argumento, elide la diferencia entre *Vorstellung* (representación) y *Darstellung* (presentación), diferencia muy importante en la obra de Kant, porque afirma que *Darstellung* se traduce como “representación” en el sentido retórico/estético.

(Julián, pero no lo conocemos todavía) acostado de espaldas sobre la cama del escáner. No sabemos si está muerto o vivo, y esta confusión señala desde el principio la mortalidad como impulso y límite de los imperativos categóricos puestos en juego en la película. La operadora le pone una máscara hecha de una malla de látex (para inmovilizar la cabeza), y los enormes brazos de la máquina empiezan a girar alrededor del hombre. La segunda secuencia viene más adelante en la película, cuando Julián, en su apartamento fuera de la villa, recibe el resultado de este examen: el diagnóstico de lo que suponemos que es un tumor cerebral. La secuencia se inserta en una conversación entre Luciana (Martina Gusmán), auxiliadora social que trabaja en la villa, y Nicolás (Jérémie Rénier), el nuevo padre extranjero que Julián ha traído a la villa luego de que sobrevivió a una masacre en la selva peruana. La conversación, que sigue en la banda sonora, hace un largo puente de sonido con una toma panorámica de la ciudad, vista desde el interior del apartamento de Julián, que tiene grandes ventanas de vidrio que miran sobre la ciudad. Unas ventanas están abiertas y otras cerradas, creando un efecto caleidoscópico de reflejos y refracciones. Al final de la panorámica, la cámara enfoca una ventana abierta, al lado de la cual está parado Julián. Este cierra un lado de la ventana y vemos pegada en el vidrio una diapositiva de la tomografía cerebral hecha al principio de la película, iluminada por la luz de afuera y cubriendo parte de la ciudad detrás (fig. 4).

Estas secuencias nos dan en esencia la óptica espacial de esta película. El escáner médico es quizás el aparato tecnológico que más nos acerca al terror de lo sublime, por ser un aparato de una complejidad enorme que, a través de la superposición de un número inconcebible de imágenes tecnológicas, destruye la distinción entre interioridad y exterioridad, intimidad y apariencia, profundidad y superficie, y puede someter las estructuras frágiles de la identidad al abismo del diagnóstico de una muerte inevitable. Este abismo moderno parece usurpar poderes divinos sobre la vida y la muerte y nos da, desde el principio, uno de los contextos de la crisis espiritual que explora la película. En la segunda secuencia, las ventanas del apartamento de Julián se convierten en una pantalla panorámica que, a través de reflejos y refracciones, sobrepone espacios y lugares al igual que la cámara cinematográfica y su banda sonora, que nos remiten a dos espacios diferentes. Al pegar la diapositiva de la tomografía en su ventana, no solo sobrepone una tecnología de

la imagen sobre la ciudad, sino que usa la ventana como proyector de esta imagen. De esta manera, la pantalla se convierte en un complejo ensamblaje de tecnologías de la imagen. Este mapeo multidimensional nos remite, está claro, al cine mismo como espacio virtual de ensamblaje de imágenes, pero también nos sugiere que la complejidad de los mapas cognitivos que se necesitan para navegar por la megaciudad se ha multiplicado, desbordando los límites de nuestra capacidad de intuir y entenderlos. Huelga decir que esta crisis representacional es a la vez síntoma y etiología del fracaso de los procesos hegemónicos que registra la película.



Fig. 3: Proyección del mapa interior sobre el espacio urbano exterior
en *Elefante blanco*.

EL ELEFANTE BLANCO

En la primera secuencia filmada con luz de día en Ciudad Oculta, después de una serie de tomas iniciales que establecen el tamaño y la diversidad de la villa, Julián intenta orientar a Nicolás mientras que los dos contemplan la villa desde un balcón en el segundo piso del hospital abandonado. Le dice a Nicolás que la villa no figura en ningún mapa y que tampoco hay un censo oficial de su población, pero que según los registros de bautismo y muerte que los curas llevan, la calculan en alrededor de 30 000 personas. Desde el principio, entonces, se asocia la villa con la desintegración y el fracaso de los procesos

de mapeo tan fuertemente señalados en otras secuencias de la película (como analizamos arriba), por culpa del abandono de una población que no cuenta y, por lo tanto, no se cuenta por parte del Estado⁶.

Lo que también se demuestra en esta secuencia es la equiparación entre el espacio inconmensurable de la villa y el edificio abandonado que se convertirá en la metáfora central de la película. Seguimos la bajada de Julián y Nicolás con una sola toma larga que da vueltas por el vientre laberíntico del elefante, obligando a los espectadores a experimentar casi visceralmente la desorientación espacial, hasta salir por fin al espacio de la calle. Esta toma conecta sin solución de continuidad el espacio interior y exterior de un edificio de por sí poroso y expuesto, confundiendo interior y exterior, y reforzando el estatus del Elefante blanco como sinécdoque de la villa y su población repudiada. Efectivamente, la problemática de la película va a girar en torno a una cuestión de ocupación del espacio y de reclamación de terrenos por parte de los ciudadanos que no cuentan, abandonados sistemáticamente por todas las instituciones del Estado, sin importar el régimen gubernamental. Julián nos cuenta parte de la historia del edificio, pero rellenemos los huecos para ver la complejidad de la metáfora del Elefante blanco que, para el director, fue una especie de *objet trouvé*, puesto que solo fue incluido en la película cuando su equipo de producción estaba haciendo el *scouting* para buscar escenarios de filmación (Trapero 2013). Como todos los *objets trouvés*, cambia radicalmente el sentido de los objetos y personajes contiguos en la película.

Tal como nos explica Julián, el proyecto del edificio data de los años treinta y se vincula al socialismo de Alfredo Lorenzo Palacios, diputado y senador que nunca pudo concluir sus mandatos por los frecuentes golpes de Estado y otras circunstancias, y al populismo de Perón, bajo cuyo gobierno se intentó terminar el edificio que hubiera sido el mayor hospital de América Latina. Durante las dictaduras que siguieron a los dos primeros mandatos de Perón (1946-1955), el edificio fue abandonado completamente y una parte fue ocupada por los vecinos sin hogar, inmigrantes recién llegados a la ciudad, y más recientemente, como se ve en la película, por chicos callejeros y drogadictos.

⁶ Volveremos a estos conceptos, que tienen resonancia en la filosofía política de Jacques Rancière, en la conclusión.

La dueña actual del edificio es la Fundación Madres de Plaza de Mayo. En noviembre del 2007, la fundación firmó un acuerdo con el Instituto de Vivienda de la Ciudad para reubicar a los vecinos que viven en el edificio en condiciones precarias. Pero a pesar de que empezaron la obra y fueron otorgados algunos créditos, solo fueron terminadas 24 unidades. Según un reportaje del periódico en línea *Mundo Villa*, en agosto del 2012, a raíz de la muerte de un niño de 11 años que se cayó por el hueco del ascensor nunca instalado,

[l]os vecinos realizaron numerosas presentaciones ante el IVC, la fundación de las Madres, la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, el Ejecutivo porteño y el Estado nacional para saber por qué no se cumplió con el convenio. Con los créditos ya otorgados, ni las casas ni las respuestas llegaron (*Mundo Villa* 2012).

LA RAZÓN POPULISTA

En una entrevista, cuando se le preguntó a Pablo Trapero si el edificio representaba la institución de la Iglesia, contestó, luego de una vacilación, que no solo representaba la Iglesia sino también todas las instituciones del Estado bajo todos los regímenes que no hicieron nada por resolver los problemas de los villeros. Con esta crítica, el único régimen que podría quedar a salvo sería el de Perón, que fue el único que dio un impulso real a la construcción. De algún modo, entonces, el edificio, a pesar de tener sus orígenes en el socialismo de Palacios, se vincula al populismo peronista original, de la misma manera en que un resto de naufragio se vincula al barco original y a los sistemas de comercio y navegación dentro de los cuales operaba. Es un lugar que reúne un *plebs* sin nombre, uno que todavía no es pueblo y que no cuenta dentro de los procesos hegemónicos de todos los regímenes siguientes.

Pero el edificio también representa el fracaso de los sistemas de representación, tanto en el sentido estético de *Vorstellung*, como hemos visto, como en el sentido sociopolítico. La idea del fracaso se extiende, entonces, a todos los sistemas representacionales —sean religiosos o políticos— que han elaborado una ética de salvación alrededor del “rescate de una multitud”. Y que quede claro, la crítica en la película no se dirige a las intenciones de los que

tienen la vocación de rescatar a la multitud. El fracaso se representa en la película como una tragedia, repetida no como farsa, sino quizás como compulsión de repetición en el sentido freudiano (*Wiederholungszwang*). Esto se demuestra con particular fuerza en la secuencia donde Nicolás, en una conversación íntima y confesional con Julián dentro del edificio abandonado, solloza y llora al intentar expresar sus sentimientos de culpabilidad e inutilidad por haber sobrevivido a la terrible masacre paramilitar de la que fue testigo en la comunidad indígena donde trabajaba en la Amazonía peruana. Julián lo consuela con las siguientes palabras de Mugica, evocando una hipótesis expiatoria de la misión divina en forma de agencia popular:

Être un martyr c'est facile. Un héros aussi. C'est plus difficile de travailler tous les jours en sachant que ton travail ne sert à rien. Souviens-toi des paroles de Padre Mugica: "Señor, quiero morir por ellos. Ayúdame a vivir para ellos. Quiero estar con ellos a la hora de la luz". [...] Es tu obligación seguir. Es tu deber.

Aquí la película representa la confusa mezcla de afectos prepolíticos, o quizás pospolíticos, y la invocación de una ética deontológica —“quiero morir por ellos”— que intenta reunir los afectos bajo el signo de un deber absoluto, a falta de una traducción política de las necesidades y demandas de los habitantes de la villa.

Sin embargo, en el transcurso de la película, hay una evolución desde esta postura ontoteológica, y puramente ética, hacia una praxis de política populista, la cual cambia paulatinamente las señas esencialistas del deber teológico en señas equivalenciales y diferenciales de orden político, sacando a luz los conflictos que crea tal evolución. Aquí la película pone en evidencia la influencia del análisis político formalista de Ernesto Laclau, explicado detalladamente en su libro *La razón populista*. Laclau opina que el concepto de hegemonía de Antonio Gramsci solo tiene sentido dentro de “una vasta mutación histórica” (2005: 160) desde los conceptos de “destino manifiesto”, incluida la teleología marxista (la cual es en muchas instancias heredera explícita de las teleologías mesiánicas), hacia un proceso político regido por la articulación por parte de un significante vacío de una serie de demandas particulares:

Si eliminamos [el último resabio de esencialismo en Gramsci]⁷, el pueblo como instancia articuladora —el locus de lo que hemos denominado demandas populares— solo puede ser el resultado de la sobredeterminación hegemónica de una demanda democrática particular que funciona [...] como significante vacío (como un objeto *a* en el sentido lacaniano) (2005: 160-61).

Esto es, claro, la mutación histórica del populismo que Laclau, a lo largo de su carrera, elabora explícitamente a partir de la experiencia del peronismo clásico. Los mecanismos básicos de este proceso son fáciles de esbozar: una serie de demandas sociales particulares y fragmentadas, para entrar en una relación equivalencial, tienen que ser “articuladas” por otro elemento. Sin embargo, tal elemento solo puede actuar como articulador de las distintas demandas si puede desempeñar el papel de sustituto o referente de cada una de ellas. Para hacer esto, tiene que volverse un sustituto o significante vacío, vaciado de cualquier contenido positivo propio. Esto no quiere decir que la demanda que se sobredetermina hegemónicamente de este modo no tenga protagonismo político, sino que su poder de actuación en cuanto a las demás demandas que articula solo existe en la medida en que puede desempeñarse como depósito vacío, capaz de representar cualquiera de ellas. En palabras de Laclau: “Los significantes vacíos solo pueden desempeñar su rol si significan una cadena de equivalencias [...]. Un conjunto de demandas equivalenciales articuladas por un significante vacío es lo que constituye un ‘pueblo’” (2005: 215).

Una exposición quizás demasiado obvia del pensamiento de Laclau ocurre en *Elefante blanco* durante la celebración del 37 aniversario de la “muerte y martirio” de Carlos Mugica. Julián, parado en una tribuna al aire libre con la ya mencionada imagen icónica de Mugica pintada en un telón grande de fondo (fig. 4), pronuncia las siguientes palabras a la muchedumbre:

“El que quiera ser grande, que se haga servidor de todos. Porque el mismo Hijo del Hombre no vino para ser servido, sino para servir, y dar su vida en rescate por una multitud.” Palabra del Señor. [...] Hoy recordamos a un hermano, a un amigo. Y su recuerdo nos une, nos unifica. Para enfrentar la violencia, para

⁷ Identificado por Laclau (y Mouffe) como el empeño de Gramsci en cimentar las dinámicas de clase en lo que él llamaba “la clase fundamental”, o sea, la clase obrera.

combatir la violencia con amor. No es lo mismo la violencia de ayer y la de hoy, pero nuestro amor sigue lo mismo.

La iconografía parece diseñada expresamente para recordar los mítines populistas en la Argentina, muchas veces con la imagen de Perón o Evita, y más recientemente la de Néstor Kirchner, sustituida aquí por la de Mugica. En todo caso, la figura ausente se transforma en un significativo vacío que, al decir de Julián, “nos une, nos unifica”, y pone en escena el proceso político hegemónico que “rescata” a la multitud, y la convierte en esa entelequia moderna llamada “pueblo”. En palabras de Laclau, “la construcción de un pueblo es la condición *sine qua non* del funcionamiento democrático. Sin la producción de vacuidad no hay pueblo, no hay populismo, pero tampoco hay democracia” (2005: 213).

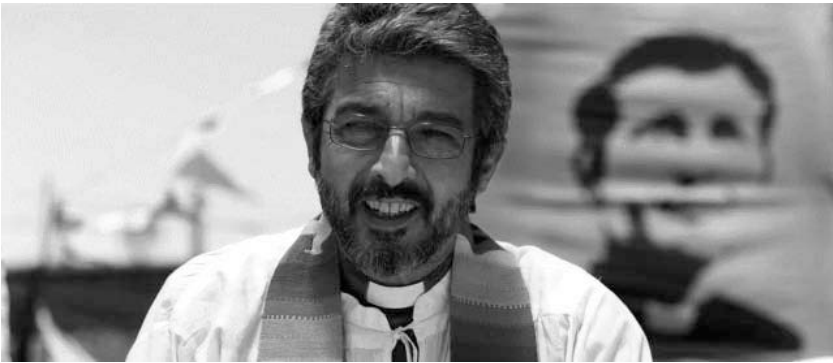


Fig. 4: “Sin la producción de vacuidad no hay populismo”:
Julián con Mugica detrás.

LOS NO-SIGNIFICANTES Y EL SILENCIO

Al nivel diegético, el intento de rescatar a la multitud —los habitantes de la villa— y de transformarla en un pueblo, se encuentra, pues, atrapado entre el “arcaico” concepto teológico de la salvación y una emergente traducción política de tal concepto que cada vez más se encuentra en conflicto con aquél, tal como vemos por un lado en la lucha entre Julián (reviviendo la

vida de Mugica) y la jerarquía eclesiástica, y por el otro en los desacuerdos en cuestión de práctica entre Julián y el joven impetuoso y radical, Nicolás. Sin embargo, vista desde una perspectiva extradiegética, la película curiosamente retraduce y desplaza los significantes vacíos del populismo a una imagen de la fe cristiana, y luego a una crisis de fe por parte de sus practicantes, devolviendo el proceso ideológico de la construcción de la hegemonía nacional-popular a un mecanismo más básico, o por lo menos más antiguo. ¿Con qué fin la película rebobina la historia de tal manera, resucitando extrañamente a una figura de los años setenta en la Argentina de hoy? Es, creo, precisamente en la brecha entre los dos sistemas, su incompatibilidad al nivel de la diégesis, y la creciente incomodidad del público al ver unos procesos políticos seculares retraducidos en términos de fe, y de los regímenes de creencia en el sentido más amplio, donde la película propone su crítica más fundamental. Por eso empiezan a proliferar los significantes vacíos en la película: no solo Mugica y sus “milagros”, presente y ausente al mismo tiempo en muchas secuencias, sino también los sacerdotes que repiten más o menos conscientemente su historia, la fe misma en su lucha con la muerte, y, por ende, el edificio en sí, ese Elefante blanco, abandonado en medio de una comunidad abandonada.

La estructura de cualquier régimen de creencia, o de credulidad —lo mismo en el régimen del cine como en los regímenes ideológicos— necesita, ya lo sabemos, velar el vacío de sus significantes, presentar el vacío como su revés, o sea, como un significante lleno, trascendental. Si el significante vacío es el *objet petit a* lacaniano, tal como sostiene Laclau, entonces la película pone en entredicho este vacío estructural o velo, que mantiene la ilusión de la creencia, enfrentándolo con un modo radicalmente distinto de la vacuidad. El Elefante blanco, este enorme objeto inútil y vacío, es imposible de velar a pesar de que los militares hicieron todo lo posible por borrar la Ciudad Oculta, escondiéndola detrás de un muro para que no dañara la vista de la ciudad desde la carretera principal⁸. Al colocar el Elefante blanco al final de su cadena de significantes vacíos, como obstáculo que resiste todo intento de

⁸ El paredón fue construido durante los preparativos del mundial de fútbol de 1978 y fue a raíz de esto que se popularizó el nombre de “Ciudad Oculta”. En septiembre del 2014 se empezó la construcción de un muro “antivandálico” para separar la Autopista Illia de la Villa 31, suscitando comparaciones con la época militar (Bontempo 2014).

reincorporación ideológica, llegamos a algo así como el núcleo de lo Real, ya no como soporte de la fantasía en la cadena metonímica de significantes vacíos, sino como la vacuidad de un resto no-simbolizable que estorba y bloquea los regímenes de credulidad generados tanto por la Iglesia como por el Estado.

Para Hugo Vezzetti, el hecho de que Julián/Mugica alce un arma y dispare al policía que lo asesina durante el desenlace violento de la película introduce una brecha productiva en la repetición automática de los ciclos históricos en esta película:

Algo se repite en esta segunda muerte del cura villero, la vida ofrendada por los pobres; pero algo cambia radicalmente: muere disparando y mata (al parecer) al policía que a su vez lo mata a él. [...] En la secuencia insólita del cura disparando contra el policía radica la mayor audacia del filme. [...] Hay algo chocante en esa superposición de la idea cristiana del martirio, frecuente en muchas de las evocaciones de la muerte de Mugica, con el tópico de las armas y los tiroteos propio del cine de acción (Vezzetti 2013).

Me parece poco probable que esta secuencia —tiroteo genérico, como dice Vezzetti, al estilo de las películas norteamericanas de acción—⁹ sea capaz de soportar el peso redentor de tan poderosa alegoría histórica. El problema con esta interpretación es que no hay nada en el resto de la película que apoye tal reivindicación de Mugica o Julián como combatientes revolucionarios dispuestos a alzarse en armas, o de este momento de “desafío” como una ruptura con los ciclos de repetición histórica. Lo único que parece haber cambiado aquí es la fuente de la violencia (tal como dice el mismo Julián en su discurso citado arriba), que ya no es claramente política puesto que emerge del inframundo del tráfico de drogas y de la corrupción de la policía.

⁹ Desde por lo menos 2004, con su comedia al estilo de un *road movie*, *Familia rodante*, Trapero viene incorporando elementos (a veces incongruos) del cine de género en sus películas.



Fig. 5: El centro de una vorágine histórica: Nicolás mira el Elefante blanco.

Además, el resultado del asesinato de Julián parece confirmar la compulsión de repetición producida por la “muerte y martirio” de Mugica. En vez de seguir con su activismo, Nicolás, traumatizado de nuevo por haber presenciado una segunda masacre, se interna en el silencio de un monasterio trapense. Las últimas secuencias de la película sirven, además, para enfatizar el cierre de otra vuelta del ciclo histórico, o más bien de la vorágine histórica, puesto que la cámara enmarca a un Nicolás silencioso que mira hacia atrás en dirección del Elefante blanco (fig. 5) mientras que la muchedumbre alrededor de él grita: “¡Que viva el padre Julián! ¡Viva el padre Julián!”.

CONCLUSIÓN: LA LÓ(GI)CA DEL DISENSO

Yace en tierra el ingenio del raciocinio
 Que fue tan soberbio, tan gracioso, tan sabio.
“Una sátira contra la razón y la humanidad”¹⁰

En el apéndice de *La razón populista*, Laclau afirma que coincide su propia filosofía política en gran medida con la del filósofo marxista francés Jacques Rancière. Para Rancière, el surgimiento de una población *incontable*

¹⁰ “Huddled in dirt the reasoning engine lies, / Who was proud, so witty, and so wise” (“A Satyr against Reason and Mankind” de John Wilmot, segundo conde de Rochester).

que representa un reto al “orden policial” (aritmético y geométrico) de la polis —el surgimiento de una parte de la comunidad que no tiene parte en ella y que cuestiona la universalidad de los derechos políticos con un reclamo por la igualdad de los seres humanos— es el disturbio que da origen a la política (democrática) en la Grecia Antigua (Rancière 1996: 28-32; Laclau 2005: 303-04). Laclau señala que discrepa de Rancière en dos puntos principales: la aparente identificación de la política con la emancipación en la obra del francés, y los resabios del concepto marxista de “clase” (o por lo menos de la “lucha de clases”) en su pensamiento. Sin embargo, ¿no hay quizás una diferencia más radical entre Rancière y Laclau que *Elefante blanco*, a estas alturas, nos ayuda a identificar?

No es difícil ver hasta qué punto *Elefante blanco* sintoniza con la descripción que nos da Rancière del surgimiento de la política (democrática) como un desafío, por parte de aquellos que no tienen parte en el orden social establecido, a la lógica aritmética y geométrica de un régimen que él llama “policial”¹¹. Elementos tales como la población incontable de la villa, el fracaso del mapeo cognitivo, la ruptura del orden policial del espacio (geométrico) en la megaciudad, y el desafío a la representación (política y estética) de estos procesos, parecen corresponder directamente a la filosofía política del francés. Rancière insiste en que el litigio político no es un “conflicto de intereses entre partes constituidas de la población” y “no es una discusión entre interlocutores”, sino que pone en juego “la oposición misma de las dos lógicas, la lógica policial de la distribución de los lugares y la lógica política del trato igualitario” (Rancière 1996: 127). Laclau, sin embargo, anula explícitamente la distinción entre “lo político” y el populismo:

Si la heterogeneidad es constitutiva del lazo social, siempre vamos a tener una dimensión política por la cual la sociedad —y el pueblo— son constantemente reinventados. ¿Significa esto que lo político se ha convertido en sinónimo de populismo? Sí, en el sentido en el cual concebimos esta última noción. Al ser la construcción del pueblo el acto político *par excellence* —como oposición a la administración pura dentro de un marco institucional estable—, los

¹¹ El “orden policial” en Rancière no se refiere (únicamente) al concepto moderno de la policía, sino a la disposición “correcta” de personas, cosas y hasta de “lo sensible” en la polis o comunidad.

requerimientos *sine qua non* de lo político son la constitución de fronteras antagónicas dentro de lo social y la convocatoria a nuevos sujetos de cambio social, lo cual implica, como sabemos, la producción de significantes vacíos con el fin de unificar en cadenas equivalenciales una multiplicidad de demandas heterogéneas (Laclau 2005: 194-95).

La supuesta radicalidad del populismo, su convicción de que puede seguir construyendo lo nacional-popular a través de la incorporación de “nuevos sujetos de cambio social”, parece obligar a un proceso de expansión continua, con la construcción artificial de fronteras antagónicas internas solo para luego desplazar estas fronteras hacia la construcción de “cadenas equivalenciales” cada vez más amplias. Para Rancière, sin embargo, tal construcción expansiva de equivalencias como intento de “unificar una multiplicidad de demandas heterogéneas” representaría precisamente la erradicación de la política, o sea, la fantasía de que “si se suprimen las entidades parásitas de la subjetivación política, se alcanza, poco a poco, la identidad del todo con el todo, que es identidad del principio del todo con el de cada una de las partes” (Rancière 1996: 154). Esto resulta ser una descripción casi perfecta de la lógica sinecdocal de la hegemonía. Al igual que las tendencias expansivas del populismo, parece que la propia “razón populista” de Laclau tiene que universalizarse, reclamando el terreno entero de lo político, y parece ser impulsado hacia tal universalización precisamente por la necesidad de escapar a su propia determinación por los sistemas políticos (contingentes) que analiza. En esta línea, Jon Beasley-Murray sostiene que “la teoría de la hegemonía es una concepción de la política en tanto populismo que nunca escapa a sus propios fundamentos populistas”, mientras que su intento de calificar esta forma política como algo radical o antiautoritario “naufra en el hecho de que, bajo el disfraz de la subversión, lo único que construyen y consolidan los movimientos populistas es la soberanía”¹².

Claro que, al final de *Elefante blanco*, el “ingenio del raciocinio” que sustentaba los procesos hegemónicos de la razón populista “yace en tierra”, al

¹² “Hegemony theory is a conceptualization of politics as populism that never escapes its own populist grounds [...] and is shipwrecked on the fact that, under the guise of subversion, populist movements only ever construct and consolidate sovereignty” (Beasley-Murray 2010: 60).

decir de John Wilmot, segundo conde de Rochester, en su poema “Sátira contra la razón y la humanidad”¹³. No es casual que el principal tema musical de la película sea una transcripción para instrumentos de viento-metal de una banda sonora original llamada “Sátira contra la razón”, escrita para la película *The Libertine* (2004), que trata de la vida de Wilmot. Su famoso poema satírico invoca no solo las ilusiones vanas de la razón, sino la influencia sobre la humanidad del miedo, del orgullo y del interés propio. Pero también trata de la corrupción de todo sistema de gobernación, cuyos autores “conciben, henchidos de vanidades egoístas, / Falsas libertades, santos engaños, solemnes mentiras / Para esclavizar a sus prójimos con tiranías”¹⁴. Los acordes sonoros y a la vez disonantes del tema de Nyman, en constante vaivén sin alcanzar nunca una cadencia perfecta o auténtica, acompañan, al principio de la película, el viaje fluvial de Julián y Nicolás por el río Amazonas desde Iquitos, después de la masacre en la selva, desandando y deshaciendo, por así decirlo, la malhadada misión operática de Fitzcarraldo. Pero también acompañan la evocación final de la comunidad “ideal”, consensual y silenciosa del monasterio trapense en el cual se interna Nicolás. Esta secuencia se puede leer ahora como una última hipótesis irónica de la lógica del significante vacío, puesto que aquí la imagen de la comunidad ideal, de “la sociedad *totalmente* reconciliada” (Laclau 2005: 87), emerge precisamente de la vacuidad del significante que establece la plena equivalencia no-jerárquica de cada miembro de la comunidad. Organizada alrededor de un silencio absoluto, de la supresión total del disenso, esta comunidad pastoral, completamente armoniosa y autosuficiente, revela quizás la secreta lógica tanto de la hegemonía como de su fracaso final.

BIBLIOGRAFÍA

BEASLEY-MURRAY, JON (2010): *Posthegemony: Political Theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

¹³ Wilmot (1647-1680) vivió durante la Restauración inglesa y “Sátira” es su poema más conocido.

¹⁴ “Swollen with selfish vanity, devise / False freedoms, holy cheats, and formal lies / Over their fellow slaves to tyrannize”.

- BONTEMPO, Agustín (2014): “Villa 31: el muro de la vergüenza”. En: *Marcha: una mirada popular de la Argentina y el mundo*, <<http://www.marcha.org.ar/index.php/nacionales/ciudad/5856-villa-31-el-muro-de-la-verguenza>>.
- BORGES, Jorge Luis (1984 [1944]): “Tema del traidor y del héroe”. En: *Ficciones*. 12.ª ed. Madrid: Alianza (El libro de bolsillo 320), pp. 141-146.
- JAMESON, Fredric (1991): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- LACLAU, Ernesto (2005 [2002]): *La razón populista*. Traducción de Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- La Nación* (2011): “‘Cristina puede eternizarse’, admite Laclau, el politólogo favorito del kirchnerismo”. *La Nación*, 20 de octubre, <<http://www.lanacion.com.ar/1416222-cristina-puede-eternizarse-admite-laclau-el-politologo-favorito-del-kirchnerismo>>.
- (2014): “Murió Ernesto Laclau, referente intelectual del kirchnerismo”. *La Nación*, 13 de abril, sec. Política, <<http://www.lanacion.com.ar/1680548-murio-ernesto-laclau-referente-intelectual-del-kirchnerismo>>.
- MARX, Karl (2007 [1858]): *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*. Edición de José Aricó y Miguel Murmis. Traducción de Pedro Scaron. 20.ª ed. 3 tomos. Ciudad de México: Biblioteca del pensamiento socialista/Siglo XXI.
- /ENGELS, Friedrich (2011 [1852]): *El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*. Edición de D. B. Riazanov. Buenos Aires: Claridad.
- Militancia peronista* (1974): “Cárcel de pueblo: hoy Carlos Mugica”. En: *Militancia peronista para la liberación*, 28 de marzo.
- Mundo Villa* (2012): “Una muerte real en *Elefante blanco*”. En: *Mundo Villa*, <<http://www.mundovilla.com/index.php?iCategory=1&iArticle=792>>.
- Perfil* (2014). “Cristina, más papisa que nunca: ‘Nadie más permita dividir al pueblo de Dios’”. En: *Perfil*, 10 de mayo, <<http://www.perfil.com/politica/Cristina-mas-papisa-que-nunca-Nadie-mas-permita-dividir-al-pueblo-de-Dios-20140510-0068.html>>.
- RANCIÈRE, Jacques (1996): *El desacuerdo: política y filosofía*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión (Colección Diagonal).
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1993): “Can the Subaltern Speak?”. En: CHRISMAN, Laura/WILLIAMS, Patrick (eds.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York/London: Harvester Wheatsheaf, pp. 66-111.
- SISCO, Salvador/BARRETO, Franco Barreto/MORETTA, Luciano (2013): *Curas tercermundistas: padre Mugica*. Buenos Aires: Escuela de Educación Técnico

Profesional en Producción Agropecuaria y Agroalimentaria, <<http://www.youtube.com/watch?v=oLMFYZIFwpU>>.

TRAPERO, Pablo (2013): "Interview with Pablo Trapero". En: *Elefante blanco*, DVD, London: Axiom Films.

VEZZETTI, Hugo (2013): "Memorias de un cura villero". En: *Informe Escaleno*, <<http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=46>>.

ENTRE LA DESESPERANZA Y LA ILUSIÓN:
MUNDO GRÚA (PABLO TRAPERO, 1999)
Y *SCHULTZE GETS THE BLUES* (MICHAEL SCHORR, 2003)

Friedhelm Schmidt-Welle

INTRODUCCIÓN

En una reseña para el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente BAFICI, Leonardo D’Espósito describe las reacciones inmediatas del público y de la crítica con respecto al primer largometraje de Pablo Trapero, *Mundo grúa*, filmado en 1998 y estrenado en 1999:

Es paradójico, pero la aparición de *Mundo grúa* en 1999, un filme realizado en blanco y negro, resultó un estallido de colores emocionales y estilísticos notables. El filme cuenta cómo un hombre de cincuenta años, el Rulo Margani (que se llama, en la vida real, Rulo Margani), que fue bajista de una banda musical (porque en la vida real lo fue), trata de sobrevivir en un mundo donde la máquina y el culto a la eficiencia han desplazado la vieja ética del trabajo (D’Espósito 2013: s.p.).

Aunque yo tenga mis dudas con respecto a la existencia de “la vieja ética del trabajo” que reclama D’Espósito para los tiempos preindustriales, lo que queda claro es el efecto emocional que tuvo la película sobre los espectadores en su momento, y el autor de la reseña menciona algunas de sus causas, es decir, la construcción de escenas emocionantes y, sobre todo, la autenticidad o veracidad de la representación debido tanto a la filmación en blanco y negro y al protagonista no profesional del filme como a la conexión de la trama con su vida real —aunque D’Espósito quizá menosprecie demasiado el hecho de que de todos modos se trata de un efecto performativo, de una puesta en escena de la vida real del protagonista. En suma, lo que indica

el crítico es el efecto documental, verídico, auténtico de una película de ficción.

La manera en que se construye ese efecto de “lo real” o verídico es el primer punto que quisiera analizar en el presente artículo. Para el segundo punto que quisiera tratar, me refiero otra vez a la reseña de D’Espósito, donde escribe lo siguiente:

Pero no hay declamación ni costumbrismo, ni subrayados “nacionales” de esos que lastraban (y hoy, parece, vuelven a lastrar) el cine argentino. Se trata de una película universal, transparente en su historia [...] (D’Espósito 2013: s.p.).

En otras palabras, *Mundo grúa* es una película que podría haber sido filmada en cualquier lugar, sin elementos especialmente regionalistas y sin alusiones a la historia nacional, una película que, entonces, se podría calificar incluso de posnacional. La pregunta que surge de inmediato leyendo ese juicio de D’Espósito es si la falta de una perspectiva costumbrista o la existencia de una perspectiva universalista —tan frecuente esta última en las propuestas de la literatura latinoamericana reciente, con manifiestos como los de McOndo o Crack o en algunos directores de cine a nivel continental— se debe a una propuesta estética específica de Trapero o si es la consecuencia de un proceso de globalización económica, social o cultural que se manifestaría (casi necesaria o naturalmente) en representaciones simbólicas similares construidas desde diferentes contextos regionales e históricos. Otra posibilidad sería que la estética de la película resulta de una propuesta que de antemano está pensada para satisfacer los gustos “internacionalizados” de públicos provenientes de diferentes contextos regionales. Para poder contestar a estas preguntas, elegí una segunda película de otro contexto histórico que tiene una serie de aspectos en común con la de Trapero: se trata del largometraje *Schultze gets the blues*, del director alemán Michael Schorr, filmada en 2002 y estrenada primero en festivales en 2003 y en cines a partir de 2004.

MUNDO GRÚA Y SCHULTZE GETS THE BLUES: SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS

Algunas de las semejanzas entre las dos películas son bastante obvias, empezando por los mismos protagonistas. Tanto Rulo Margani como Schultze

(el nombre de este último nunca se menciona en el filme)¹ son hombres de unos cincuenta años que se parecen en su aspecto físico (ambos son gordos) como en su carácter: no tienen mucha iniciativa ni mucha vida social, viven tranquilamente su rutina a pesar de su situación económica difícil por el desempleo (Rulo siempre está buscando trabajo mientras Schultze sufre un retiro anticipado)². Son o han sido músicos, y no muestran ganas de conocer algo más allá de su vida diaria y sus costumbres habituales. Se dejan llevar por la vida sin grandes ilusiones o postura ideológica alguna; se mueven más en el espacio que en el tiempo, en un mundo sin fronteras visibles, pero también sin historia nacional reconocible. En ese sentido, incluso se podría hablar de un cine posnacional (Kapczynski 2010: 4-5), en el cual la región está mucho más presente que la nación. La única gran diferencia es que Schultze habla muy poco mientras que Rulo a veces parece ser hablador.

Considerando esta caracterización de los protagonistas, al principio parece extraño que se trate en ambos casos de *road movies*. En la construcción de ese *road movie* —que en el caso de la película alemana más bien es un *boat movie*—, existe otro paralelo entre las dos películas: no lo son desde el comienzo, sino en su tercera parte y hasta el final, cuando los dos hombres conocerán una vida ajena, lejos de sus experiencias cotidianas. Lo interesante es que ambas figuras no emprenden su viaje a propósito, sino que lo hacen debido a la necesidad de encontrar trabajo (en el caso de Rulo) o para huir de la paralización de su entorno social (en el caso de Schultze). Pero en este aspecto, se nota una gran diferencia entre Rulo y Schultze. Rulo, al igual que los

¹ El protagonista se presenta varias veces a sí mismo, sin mencionar su nombre completo, sino solo su apellido, elemento que se convierte en una especie de *running gag* de la película que se emplea también en abundancia en uno de los *trailers* de la misma. Por supuesto, la carencia de nombre puede interpretarse como un intento de generalizar el destino de Schultze, por cierto uno de los apellidos más corrientes en Alemania que alude al pequeño funcionario en un sentido peyorativo, mediante una especie de desindividualización del protagonista. Al mismo tiempo, esa falta de nombre indica la relación distante entre Schultze y su entorno, lo que es importante para entender por qué él emprende su viaje a lo desconocido.

² El retiro anticipado o *Vorrubestand* es una forma de jubilación anticipada forzada o, en algunos casos, voluntaria que, de acuerdo con las reglas del sistema social y de pensiones en Alemania, significa que el ex trabajador no puede volver a trabajar y recibe una pensión reducida.

compañeros de Schultze que comparten con este último el destino del retiro anticipado, nunca cambiaría su rutina sin una necesidad económica urgente, y se ve forzado a viajar a la Patagonia para conseguir trabajo porque lo rechazan en las obras de construcción de casas, debido a su mal estado de salud. Schultze, en cambio, ya ha cambiado su vida antes de emprender el viaje a Estados Unidos, es decir, lo hace en el momento en que escucha una música para él desconocida que le atrapa de inmediato. Para entender el verdadero peso de esa escena, hay que saber que Schultze nació con la polca porque su padre ya la había tocado como él en el acordeón familiar, y que él mismo nunca ha tocado otra música que no sea la polca. Con esta escena central de la película, la vida de Schultze cambia a lo largo del filme de manera radical porque en realidad emprenderá su viaje debido al deseo de encontrar el origen de la música *zydeco*³ que escucha en la radio. La escena funciona como una especie de rito de iniciación que le permite a Schultze adentrarse después en una cultura ajena, y lo interesante es que esa iniciación se transmite por un medio de comunicación masivo, en este caso la radio (fig. 1).



Fig. 1: Schultze escucha a Zydeco Force (00:29:24).

³ El *zydeco* es una forma de música popular del suroeste de Louisiana (EEUU) que tiene semejanzas con el *cajun*, más conocido. Integra elementos de diferentes formas de música popular estadounidense, entre ellas el *blues*. El acordeón es uno de los instrumentos típicos de esta música. Lo que escucha Schultze en la radio es una canción del grupo Zydeco Force.

El encuentro de Schultze con la música popular estadounidense como fuente de liberación de la mentalidad provincial de su entorno no es un caso único en el cine alemán. Más bien, existe una larga tradición de rebelarse de esa manera contra lo propio, contra los íconos de la cultura supuestamente germánica. Este aspecto tiene que ver con la funcionalización de la cultura popular alemana y, sobre todo, de la música popular durante la época del llamado Tercer Reich (Hurley 2009: 154). El hecho de que el director de *Schultze gets the blues* tiene conciencia de este contexto histórico, se muestra claramente en una de las escenas del filme en que algunos de los habitantes del pueblo de Schultze califican el *zydeco* que toca el protagonista como “música de negros”, expresión peyorativa que ya se había usado durante el régimen nacionalsocialista y que, sobre todo en la República Democrática Alemana, seguía sirviendo para descalificar la música popular estadounidense, y era una manera de mostrar una postura racista.

Un segundo paralelo entre las dos películas es la situación económica del entorno y de los protagonistas. Tanto Rulo como Schultze trabajan en una industria que ha entrado en crisis: la minería en Sajonia-Anhalt, uno de los estados federados en el este de Alemania con mayores problemas de reestructuración después de la reunificación, y la industria de la construcción de casas y carreteras en la Argentina, en un momento en que ya se anuncia la gran crisis de 2001. Mientras que Schultze recibe al menos una pensión después de ser despedido, Rulo vive permanentemente en una situación de precariedad por el desempleo y los trabajos mal pagados. Sin que los filmes lo mencionen de alguna manera y debido a su estricta limitación a la microhistoria, es decir, a la vida personal de sus protagonistas, los dos aparecen como víctimas de la globalización y sus efectos en contextos regionales. Pero esos efectos no son reconocibles en sus dimensiones política, social y transregional para los protagonistas, debido a que son abstractos e invisibilizados en su vida “real”. La limitación a la microhistoria que los directores eligen impide, en cierta manera, una crítica ideológica a los efectos de la globalización tanto a nivel de la conciencia de los protagonistas como a nivel representacional.

Hay más paralelos que las semejanzas entre los dos protagonistas, la situación económica y el ámbito social en el que viven. La construcción narrativa de los filmes es parecida. Las películas se narran de manera lineal, sin retrospectivas, y sin el montaje de varias tramas, tan frecuente en el cine

latinoamericano de fines del siglo xx y comienzos del xxi⁴. Los dos filmes tienen un reducido número de cortes, los movimientos de la cámara son lentos en ambos casos, la forma es lo contrario de una típica película de acción al estilo de Hollywood. Se usan el plano americano (*medium close up*) y el *head and shoulder close up*, pero muy pocas veces el primer plano (*close up*). Esta técnica le facilita al espectador la empatía con los protagonistas sin que se reduzca una cierta distancia que le permita al público reflexionar sobre lo visto. En *Schultze gets the blues* se emplea mucho el panorama o gran plano general, pero sin movimiento horizontal o vertical de la cámara. Este plano funciona aquí como una especie de metáfora del vacío de la vida de los protagonistas, causada por la pérdida de sus trabajos y, con ella, la pérdida de una vida regida por el reloj y el ritmo fijo del trabajo industrial. En *Mundo grúa*, en cambio, esa técnica solamente se usa en algunos casos, en la parte sobre la Patagonia y, creo yo, con menos intención metafórica. En general, se podría decir que *Schultze gets the blues* es más horizontal y *Mundo grúa* más vertical, tanto a nivel de los planos cinematográficos como a nivel narrativo, lo que es adecuado debido a la trama de las dos películas.

Otro paralelo a nivel formal es el uso de una especie de *stills* en los filmes mismos, es decir, la cámara no se mueve por un tiempo determinado y causa el efecto de encontrarse ante una fotografía, lo que se transforma también en una especie de parálisis, en una falta de movimiento social. Solamente los leves movimientos de unas nubes o de un arbusto indican que de hecho se trata de una película (figs. 2 a 5).

⁴ Ver, por ejemplo, películas como *Babel* (2006), de Alejandro González Iñárritu, y *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles.



Figs. 2 y 3: *Schultze gets the blues* (00:24:52 y 00:25:06).



Figs. 4 y 5: *Mundo grúa* (01:20:10 y 01:20:20).

Estas imágenes se pueden interpretar como símbolo de la paralización del trabajo y de la vida de los protagonistas. Lo interesante es que en ambos casos sirven como introducción a las únicas escenas verdaderamente dramáticas de los dos filmes: una fuerte discusión entre los amigos de Schultze, en el caso de la película alemana, y el paro de los trabajadores de carreteras en construcción, debido a que no les han pagado su sueldo en la película argentina. Esas dos escenas son las únicas que aluden a una posible resistencia política colectiva que no se realiza debido al aislamiento, la alienación de los afectados y a la falta de organización político-social entre ellos.

MUNDO GRÚA, SCHULTZE GETS THE BLUES Y EL MANIFIESTO DOGMA 95

El efecto documental es quizá el paralelo más interesante para un análisis estrictamente cinematográfico —y con él los efectos de autenticidad, espontaneidad y de lo instantáneo que resultan de varios procedimientos estéticos de ambos filmes—. Aunque creo que, al menos en el caso de la película argentina, sería difícil comprobar una influencia directa del manifiesto Dogma 95, firmado por los directores daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg⁵,

⁵ La versión en inglés del “voto de castidad” que forma la parte central de este manifiesto, versa así: VOW OF CHASTITY: “I swear to submit to the following set of rules drawn up and confirmed by DOGME 95: 1. Shooting must be done on location. Props and sets must not be brought in (if a particular prop is necessary for the story, a location must be chosen where this prop is to be found). 2. The sound must never be produced apart from the images or vice versa. (Music must not be used unless it occurs where the scene is being shot). 3. The camera must be hand-held. Any movement or immobility attainable in the hand is permitted. (The film must not take place where the camera is standing; shooting must take place where the film takes place). 4. The film must be in colour. Special lighting is not acceptable. (If there is too little light for exposure the scene must be cut or a single lamp be attached to the camera). 5. Optical work and filters are forbidden. 6. The film must not contain superficial action. (Murders, weapons, etc. must not occur.) 7. Temporal and geographical alienation are forbidden. (That is to say that the film takes place here and now.) 8. Genre movies are not acceptable. 9. The film format must be Academy 35 mm. 10. The director must not be credited. Furthermore I swear as a director to refrain from personal taste! I am no longer an artist. I swear to refrain from creating a ‘work’, as I regard the instant as more important than the whole. My supreme goal is to force the truth out of my characters and settings. I swear to do so by all the means available and at the cost of any good taste and any aesthetic considerations.

existen varios paralelos entre el “voto de castidad” de ese manifiesto y los filmes de Trapero y Schorr⁶.

La primera regla de Dogma 95 impide que el lugar del rodaje sea diferente al lugar donde se lleva a cabo la trama, es decir, hay que filmar *on location*, sin agregar elementos de otros lugares. Esta regla se sigue prácticamente al pie de la letra en ambos filmes. Lo mismo ocurre en el caso de la segunda regla, según la cual los sonidos no deben producirse independientemente de las imágenes o viceversa. Esta regla no impide el uso de música, pero exige su realización en el mismo lugar del rodaje y de hecho la música que se toca en las dos películas es música “en vivo”.

La tercera regla es, quizá, la más conocida por sus efectos inusuales en el cine comercial y por ser una característica distintiva en las primeras producciones de los directores de Dogma 95. Según ella, toda la película debe ser filmada con cámara en mano —lo que significa que las imágenes movidas no solamente son permitidas sino también deseadas—. Aunque haya algunas escenas con imágenes movidas en *Mundo grúa*, me parece difícil interpretarlas como una decisión a favor de la estética Dogma 95 porque también se puede suponer que esas escenas son el resultado del bajo presupuesto de la película. En *Schultze gets the blues*, en cambio, no se emplea esa técnica, pero hay que considerar que en los cinco años que han pasado entre el rodaje de las películas danesas y la argentina, por una parte, y la alemana, por otra, la calidad de la filmación con cámara en mano ha mejorado bastante, simplemente por el avance de la tecnología que prácticamente impide filmar imágenes movidas si uno no lo hace a propósito y de una manera forzada. Pero Schorr tampoco trata de producir un “efecto dogma”. Al mismo tiempo, en ambos filmes, el ángulo del rodaje sigue, por lo general, la tercera regla, es decir, no se incluyen, por ejemplo, el plano picado y el plano contrapicado, y la cámara mantiene la perspectiva de los seres humanos.

Thus I make my VOW OF CHASTITY.” Copenhagen, Monday 13 March 1995. On behalf of DOGME 95, Lars von Trier Thomas Vinterberg (“Dogme 95 Vow of Chastity”).

⁶ Prefiero hablar de paralelos entre el manifiesto Dogma 95 y la estética de *Mundo grúa* en vez de una influencia directa. El manifiesto se firmó en marzo de 1995, pero las primeras películas de los directores que lo firmaron no aparecen hasta 1998, es decir, el mismo año en que Trapero ya está filmando *Mundo grúa*. En cambio, Schorr puede haber realizado su filmación bajo una influencia directa de Dogma 95 aunque no existan afirmaciones al respecto.

Según la cuarta regla, la película no debe ser filmada en blanco y negro, lo que obviamente no es el caso de *Mundo grúa*. A pesar de esto, la película cumple con una parte de esta regla porque usa la luz natural del lugar de rodaje sin agregar iluminación artificial, igual que en el caso de *Schultze gets the blues*. Y ambos filmes confirman, aunque quizá no al pie de la letra, la quinta regla, al renunciar a usar filtros u otras herramientas ópticas para “mejorar” la iluminación y los colores de la película. Asimismo, ambas producciones cumplen con las reglas 6 y 7 del manifiesto, según las cuales un filme no debe incluir acciones superficiales o de poca probabilidad como asesinatos, armas en la vida cotidiana, etc., ni alienaciones temporales y geográficas.

Un rechazo a las películas de género es seguramente una de las características del cine independiente argentino a partir de los años noventa, presente también en la regla 8 del manifiesto. El juego con elementos de ciertos géneros, como el *road movie* y el desarrollo libre de la trama, es adaptado por Trapero y por Schorr de una manera decisiva a sus guiones. En ambos casos, es notable la falta de exageraciones melodramáticas, de tensiones causadas por reglas de género y de cambios en la narración poco probables. Es significativo, al respecto, que los viajes de Rulo y Schultze a territorios desconocidos no satisfagan posibles expectativas exotistas, y tampoco se conviertan en verdaderas aventuras más allá de las experiencias comunes. Más bien, ambos protagonistas mantienen una vida cotidiana “normal” aunque, en el caso de *Schultze gets the blues*, el protagonista al menos descubre un ámbito cultural que le era ajeno. Como era de esperarse, la falta de apego a un género específico lleva a calificaciones equivocadas: Internet Movie Database clasifica por ejemplo las dos películas como comedias y dramas y, en el caso de *Schultze gets the blues*, además como película musical.

La aparición digital y el desarrollo de la tecnología en los años noventa se han convertido en un elemento crucial en el debate sobre las estéticas del cine. La regla 9 que limita el formato a 35 mm Academy (*standard definition*, en uso desde 1932) es seguramente la más controvertida con respecto al costo del material y su uso limitado. Solamente la película argentina cumple de una manera indirecta con esta regla porque se filmó en 16 mm pero se amplió después, mientras que la alemana está filmada en formato ancho de 35 mm 1,85 (en uso desde 1960) que resulta más adaptable al formato 16:9 (*high definition*) de la televisión actual. La última regla del manifiesto que impide que

el director se mencione en los créditos, no la cumplen ni Trapero ni Schorr, pero los mismos directores de *Dogma 95* tampoco la toman en serio.

El manifiesto *Dogma 95* termina con una postura antiestética y una renuncia al buen gusto que niega la creación de “una obra” (en un sentido lukacsiano de la obra orgánica) porque los directores de “*Dogma*” desean captar el instante de la filmación a costas del conjunto de la obra, lo que se convierte precisamente en el “voto de castidad” del manifiesto. Ese efecto antiestético y también antidramático es visible, sobre todo, en *Mundo grúa*, y menos en *Schultze gets the blues*. La vida cotidiana de Rulo fluye sin que pase algo dramático, las tensiones fílmicas son pocas, la historia no termina con un final bien definido, como en el caso de *Schultze* que muere durante el viaje. Rulo simplemente regresa a Buenos Aires, y la película podría seguir su vida, ella parece ser un recorte sin comienzo ni fin, lo que produce una sensación de desilusión en el espectador porque el filme no cumple con sus expectativas y maneras de ver aprendidas en el cine dramático o melodramático.

Como hemos visto, existen muchos paralelos entre *Mundo grúa*, *Schultze gets the blues* y las propuestas de *Dogma 95* —tan sintomáticas del cine independiente argentino de aquellos años— que no se deben exclusivamente al bajo presupuesto de los filmes. Los procedimientos mencionados no solo causan un efecto de lo instantáneo y de la inmediatez, sino significan también un acercamiento al documental en las películas de ficción —al mismo tiempo que los documentales se acercan cada vez más a las formas de representación ficcional—⁷. Este nuevo efecto documental aumenta la credibilidad de lo narrado, su verosimilitud, y a la vez se aparta de una forma cada vez más explícita de la estética perfeccionista y artificial de las superproducciones de Hollywood. La comparación entre las dos películas muestra que esta estética —o antiestética, en el lenguaje del manifiesto *Dogma 95*— no es exclusiva del llamado nuevo cine argentino o mejor dicho de una de sus

⁷ Ese acercamiento tiene que ver en parte con los cambios en la percepción del funcionamiento del cerebro humano que han introducido las neurociencias en las últimas décadas. Si, como se afirma frecuentemente en ellas, toda nuestra percepción del mundo en el fondo es ficcional, la diferenciación entre películas de ficción y documentales, más allá del hecho de ser representaciones o praxis simbólicas y más allá de su carácter performativo, pierde su sentido inicial y ha llevado a una reformación del género documental que desdibuja sus antiguas delimitaciones.

obras iniciales, *Mundo grúa*, sino que se trata de una tendencia global del cine independiente que, precisamente por su postura que va en contra de la estética globalizada de las superproducciones de Hollywood, encuentra su público más allá del contexto nacional. Es decir, el lenguaje fílmico de las dos cintas, a pesar de contradecir una estética globalizada, se vuelve un lenguaje internacional —lo que, al menos en parte, fue también el caso del llamado nuevo cine a partir de los años setenta en general—.

LA REALIDAD DE LA FICCIÓN Y LA REALIDAD SOCIAL

Como hemos comprobado mediante la comparación entre *Mundo grúa*, *Schultze gets the blues* y las reglas del manifiesto Dogma 95, existen una serie de semejanzas entre las dos películas a nivel formal y estético que terminan en la construcción de un efecto de veracidad o autenticidad de lo narrado. Pero, ¿cómo se representa la realidad social en ambos filmes, más allá de ese efecto documental?

En *Mundo grúa*, se nota una gran fascinación del director por el mundo de los trabajadores, como el mismo Trapero afirma:

Lo que me interesaba era mostrar el mundo del trabajo, pero no por una cuestión social sino porque siempre me atrajo esa relación muy fuerte que se establece entre un tipo y una herramienta, un tipo y una máquina. Me fascina el mundo del laburante. [...] Hay algo que en el cine no suele aparecer: el cariño y la dedicación con que la gente de laburo hace su trabajo. Hay una visión de clase media que me parece equivocada, que desvaloriza esa clase de trabajo, para glorificar el trabajo intelectual o el artístico (Bernades 1999: 22).

El problema de esa postura, quizá demasiado documental (en el sentido tradicional de documentar la “realidad”), es que las relaciones sociales detrás de ese trabajo prácticamente desaparecen. Hay pocas escenas en las cuales la relación entre trabajador y empresario es explícita, como cuando Rulo es rechazado para el trabajo con la grúa o en la escena de la huelga de los trabajadores de carreteras porque no les han pagado su sueldo. Aunque *Mundo grúa* evite panfletos, evite discursar, tematizar la gran historia nacional, la nostalgia y las retrospectivas explicativas (Campero 2008: 38) y, aunque tenga

un enfoque subjetivo, tenemos que considerar el precio que se paga por esta perspectiva radicalmente subjetivista. Uno podría objetar que el filme reconoce la crisis argentina del momento y la lucha de la gente de clase media baja para mantener su estatus, pero esta visión requiere de antemano de un conocimiento amplio del contexto social de la época en Argentina para ver reflejada esa situación en la película. Más que revelar la realidad en un contexto político, económico y social concreto del referente de la representación, el filme esconde esa realidad mediante una universalización del lenguaje fílmico y, al mismo tiempo, mediante la perspectiva de la microhistoria que no deja ver (o al menos entrever) los procesos de la globalización que están detrás de los acontecimientos locales. Partiendo de esta conclusión no sorprenden ciertas semejanzas entre la película de Trapero y la representación de la vida social y la estética del cine del neorrealismo italiano, sobre todo entre *Mundo grúa* y *El ladrón de bicicletas* (Vittorio de Sica, 1948). La crítica al neorrealismo enfocó precisamente la falta de representación del contexto histórico en un sentido amplio.

Este argumento corresponde también, a grandes rasgos, al caso de *Schultze gets the blues*, aunque en este filme las alusiones a la realidad social son más claras. A diferencia de Trapero incluye Schorr al menos algunas escenas de otro ámbito cultural, el sur de Estados Unidos, las que dejan ver que en otras regiones, la globalización también tiene efectos parecidos, como los que vemos en la representación de la minería alemana. Por ejemplo, Schultze se encuentra con músicos checos que, por falta de perspectivas de trabajo, habían emigrado al continente americano.

La desesperanza que caracteriza en gran parte la vida social de ambos protagonistas es el resultado de la invisibilización de los efectos del cambio social —sobre todo en cuanto al mundo del trabajo. La perspectiva radicalmente subjetiva de los filmes, su limitación a la microhistoria, no permite que se perciba el contexto histórico en que se insertan los acontecimientos narrados. Pero mientras que Rulo se ha cansado de todo, del mundo grúa con sus altibajos, Schultze mantiene al menos una pequeña ilusión, una perspectiva de cambio en su vida personal, pero no en su vida social. Su entorno no cambia de manera sustantiva, pero en su entierro, al menos la orquesta de instrumentos de viento toca la canción de Zydeco Forcé que Schultze había escuchado al comienzo, es decir, el filme alude a la posibilidad de una apertura a otros

ámbitos culturales. Pero el problema a nivel de representación en las dos películas, es decir, la imposibilidad de romper con la alienación y el aislamiento del individuo en el mundo globalizado, queda sin resolverse. Más bien, Trape-ro y Schorr reproducen el aislamiento en vez de revelarlo debido a su estricta perspectiva subjetivista y su limitación a la historia de un solo individuo.

BIBLIOGRAFÍA

- BERNADES, Horacio (1999): "Pablo Trapero habla de *Mundo grúa*, el filme que todos comentan. 'A mí me fascina el mundo del laborante'". En: *Página 12*, 12 de junio de 1999, p. 22, <<http://www.pagina12.com.ar/1999/99-06/99-06-12/pag22.htm>> (29.10.2013).
- CAMPERO, Agustín (2008): *Nuevo cine argentino. De "Rapado" a "Historias extraordinarias"*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional.
- D'ESPÓSITO, Leonardo (2013): "Sinopsis". En: <<http://festivales.buenosaires.gov.ar/bafici/home13/web/es/films/show/v/id/131.html>> (19.09.2013).
- "Dogme95 Vow of Chastity". En: <<http://www.web.archive.org/web/20081212103657/http://www.dogme95.dk/menu/menuset.htm>> (19.09.2013).
- HURLEY, Andrew Wright (2009): "Beating the East German Blues: Musical Representations of Freedom in Leander Haussmann's *Sonnenallee* and Michael Schorr's *Schultze gets the blues*". En: RADNER, Hilary/FOSSEN, Pam (eds.): *Re-mapping Cinema, Remaking History. XIVth Biennial Conference of the Film and History Association of Australia and New Zealand*. Dunedin: University of Otago, pp. 146-159.
- "Internet Movie Database", <<http://www.imdb.com>> (19.09.2013).
- KAPCZYNSKI, Jennifer M. (2010): "Newer German Cinema: From Nostalgia to Nowhere". En: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 82, 1, pp. 3-6.

RUINAS DEL TIEMPO: EL CAMPO EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Joachim Michael

CAMPO Y CIUDAD EN EL NUEVO CINE ARGENTINO

Los grandes centros urbanos aparecen como los espacios privilegiados del nuevo cine argentino, y eso no sorprende. La metrópolis constituye el escenario de la modernidad y de sus fracasos. En la medida que el país se urbaniza a lo largo del siglo xx, el proceso de la historia parece acompañar a los flujos migratorios y se concentra —aun más que antes— en las grandes ciudades, principalmente en la capital. En el fondo esos conceptos, la ciudad y la campo, parecen no solo representar dos espacios distintos; más bien, todo indica que ellos también representan dos temporalidades distintas: es como si el futuro hubiera emigrado a la ciudad —o como si desde siempre estuviera alojado allí—, mientras que el pasado se hubiera arraigado en el campo. Si la ciudad se presenta como el territorio de la modernidad por excelencia, entonces es allí donde se observan mejor los avances históricos —e igualmente sus colapsos y retrocesos—. Sería de esperar que un cine independiente y alternativo se dedique, entre otras cosas, a cuestionar el progreso y a plantear sus múltiples fallas. En ese sentido, es consecuente que ese cine se vuelva a la metrópolis con la función de observar tendencias de desintegración y de antagonismo en la sociedad actual¹.

¹ Uno de los grandes temas de los estudios cinematográficos en sus análisis del nuevo cine argentino es la crisis. El presente trabajo no se sale de esa tendencia. La crisis de 2001, en gran parte consecuencia de una recesión económica desde 1998, aparece como “culminación” de una amplia y profunda crisis de la sociedad a la cual el nuevo cine dirige su atención de diversas maneras (Page 2009: 3). En esa perspectiva analítica, Buenos Aires aparece como “key site of crisis” (Andermann 2012: 27-60).

Mundo grúa (Pablo Trapero, 1999), por ejemplo, retrata la vida urbana como una vida dirigida a un futuro que no llega. Parece sintomático que la película enfoque específicamente el sector de la construcción civil. Ella es a la vez motor y símbolo de un progreso del cual los rascacielos parecen ser la mejor demostración. Rulo, el protagonista, tiene unos cincuenta años, se encuentra en una situación laboral precaria y aspira a ser operador de grúas. Obviamente, es simbólica esta profesión porque permitiría al personaje incorporarse literalmente a la construcción de la modernidad en su punto más elevado. Con esa perspectiva, su vida finalmente parecía haber llegado al punto desde donde sería posible construir un futuro. El trabajo le permitiría arreglar su situación económica. Al mismo tiempo conoce a una mujer con quien una relación estable es —por lo que todo indica— posible. Sin embargo, la posibilidad de conseguir este trabajo se revela como ilusoria. A fin de cuentas, la constructora no lo contrata por su avanzada edad y su obesidad. Perder esta oportunidad acaba por anular los planes de Rulo para el futuro y confirma que el personaje no logra integrarse al progreso. Es cierto que el personaje no desiste y que viaja a Comodoro Rivadavia con la finalidad de conseguir un trabajo como operador de excavadoras. Pero este intento también falla. La modernización prescinde de personas como él y las deja al margen².

Elefante blanco, una película de 2012 del mismo director, también tiene como tema el futuro perdido. El nombre se refiere al proyecto de construir el hospital más grande de América Latina y que se convirtió en un gigantesco aglomerado de viviendas precarias para personas sin techo³. En la película,

² Joanna Page hace una bella descripción de cómo la película pone la crisis de Rulo en escena: el documentalismo de *Mundo grúa* solo simula transparencia pero, en efecto, se limita a recrear la cotidianidad (por no decir: banalidad) de los eventos. Es como si la cámara se limitara a acompañar al protagonista en sus intentos malogrados de integrarse al mercado laboral. Ante la ausencia de protestas de parte del personaje, el filme parece igualmente abstenerse de cualquier actitud contestataria. Así, los sucesivos fracasos de Rulo no se condensan en un ejemplo de la escandalosa injusticia de exclusión social, sino dejan verse como un proceso de marginalización gradual ocasionado por deficiencias individuales y falta de suerte. Su banalidad no es refutada ni por el protagonista ni por la cámara (véase Page 2009: 49-56).

³ Después de una epidemia de tuberculosis en 1923, la municipalidad de Buenos Aires decide crear el Hospital de la Liga Argentina contra la Tuberculosis, en la Villa Lugano en

un grupo formado por sacerdotes y trabajadores sociales lucha por mejorar las condiciones de vida de los moradores e impulsa una iniciativa para realizar obras en la gigantesca ruina. No obstante, este movimiento de base también fracasa, porque ni la sociedad lo apoya ni los conflictos internos vinculados al tráfico de drogas lo permiten.

Llama la atención que en el contexto de la reflexión crítica sobre la relación entre proceso histórico y centro urbano, el nuevo cine argentino también reconoce el campo como un tema importante. No pocas películas se alejan de la megalópolis de Buenos Aires y de las demás grandes ciudades. Es curioso este movimiento cinematográfico hacia el campo. La cuestión sin duda es cómo este cine lo enfoca y lo discute. Por supuesto, la información biográfica del origen regional de los respectivos directores y de las directoras resulta insuficiente. Es cierto que hay casos en que directores o directoras hacen películas sobre lugares en los que crecieron, pero este hecho no explica la forma en que estos filmes muestran estas regiones y por qué ellas resultan interesantes para un público que no es de allí. Se puede partir del principio de que esas películas no van a oponer el campo a la ciudad. Si la modernidad urbana desde hace tiempo está en crisis, una oposición campo-ciudad significaría concebir el campo como un espacio que ni es moderno ni está en crisis. Tal antítesis al espacio urbano sería lo bucólico y, por consiguiente, atribuiría al espacio campestre la preservación de aquellos valores que la ciudad perdió. Evidentemente, ese no es el caso y el campo no se presenta como un territorio en que la redención del proceso histórico sea posible. En cambio, si el espacio urbano alberga las ruinas del progreso, no podrá ser visto como reducto de la civilización que se contrapone a la barbarie del campo⁴. Si no

Buenos Aires. Las obras se iniciaron en 1935 pero fueron abandonadas por falta de recursos a principios de los años cuarenta. En 1948, durante las primeras presidencias de Juan Domingo Perón (1946-1955), ellas fueron retomadas con el fin de construir el hospital más adelantado y más grande de América Latina. Sin embargo, al derrocar a Perón en 1955, los militares paralizaron las obras, junto a otros proyectos hospitalarios del peronismo (véanse s.n. 2012 y Videla 2014).

⁴ Para la transposición (irónica) del debate sarmientino acerca de la tensión entre civilización y barbarie a los discursos sobre el cine en Argentina (cine civilizado/industrial versus cine bárbaro/nuevo), véase Veaute (2005). El autor se refiere al nuevo cine de los años sesenta (por ejemplo el Grupo Liberación) como una tendencia antihegemónica, contestataria y "bárbara".

hay redención de un lado, tampoco la habrá del otro. Si uno es bárbaro, el otro también lo es. Se concluye, pues, que las películas contemporáneas sobre el campo presuponen una especie de continuidad entre campo y ciudad. Si tanto el campo como la ciudad están en crisis, la cuestión sería analizar cómo estas crisis se relacionan, hasta qué punto se corresponden y de qué manera se distinguen⁵.

Resulta claro que, siendo el objeto de la reflexión cinematográfica, el campo no será un simple escenario para contar una historia. Tampoco servirá como exposición de los dones naturales de la nación. Más bien, el paisaje y su belleza no parecen ser una prioridad. Las películas de Lisandro Alonso son buenos ejemplos. En *Liverpool* (2008), el protagonista es un marinero que aprovecha la escala que hace su navío en Ushuaia para ir a ver a su madre que vive en un pequeño poblado en el campo. Lo extraño es que la cámara casi no deja ver el paisaje. Es como si *Liverpool* se esforzara por evitarlo. Obviamente, hay tomas exteriores que muestran cómo Farrel, el personaje principal, llega al poblado y cómo se va poco después. También se muestra el propio poblado y un poco de su entorno. En cambio, hay muchas tomas de interiores que es donde las personas se encuentran con más frecuencia ya que es invierno. Son personajes encerrados. Finalmente, la idea del filme sugiere que hay muy poco *que ver*. Es decir, para los personajes no hay paisajes hermosos que les guste contemplar. Por lo contrario, parece que para ellos la zona rural se convierte en un vacío. De eso trata la película, de la desolación que provoca aquel fin del mundo. Farrel abandonó ese lugar, a su madre y a su hermana Analía. Como la hermana es discapacitada, las dos hubieran necesitado su presencia y ayuda. Hasta parece que el hermano se hizo marinero para estar lejos —y no para ver el mundo—. Incluso en las escenas en el navío, antes de la llegada a Ushuaia, la cámara solo permite ver espacios

A eso se añadiría que el concepto del nuevo cine argentino (desde los noventa) retoma la herencia “bárbara” del Tercer Cine, lo que ya evidenciaría que ese cine no se preocupará por restablecer la dicotomía capital-provincia del siglo XIX.

⁵ Andermann argumenta que el cine refleja el significado cultural que se atribuye al paisaje en textos de escritores como Ezequiel Martínez Estrada y otros. En seguida ofrece un breve recorrido por la historia de la mirada cinematográfica al campo. El autor muestra que el campo fue tema para el cine argentino desde sus principios y cita el ejemplo de *Nobleza gaucha* (1915) (Andermann 2012: 61-64).

interiores. No se avista ni el mar ni la costa de la Patagonia y cuando la vista sería posible, en el momento en que el navío atraca al muelle del puerto y Farrel va a la cubierta, es de noche y todo está oscuro. El regreso ocasional del protagonista a su lugar de origen no provoca ningún sentimiento de alegría o satisfacción en nadie. Parece que es en casa donde se siente más extraño. Ni su madre ni su hermana lo reconocen. El único que lo reconoce es el vecino, también de avanzada edad. Es él quien cuida de las dos mujeres. Según él, Farrel no debería haber regresado⁶.

LA CIÉNAGA Y LA RABIA: RASGOS COMUNES

Dos películas se destacan en la reflexión cinematográfica sobre el campo: *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel, y *La rabia* (2008), de Albertina Carri. Ellas comparten una serie de características comunes. Antes que nada, en ambas el campo aparece como un problema. Luego, salta a la vista que los títulos de los dos filmes son topónimos: uno designa a la localidad La Ciénaga en la provincia de Salta y el otro al poblado La Rabia en la provincia de Buenos Aires. Además, los títulos son altamente simbólicos e indican que la desgracia ya está inscrita en estos lugares y no sobreviene puntualmente. Por lo contrario, el desastre aparece como rasgo constitutivo del campo y tiende a perpetuarse.

En ambos filmes el título halla su expresión metafórica en un animal. En *La ciénaga* es una vaca que se encuentra presa en un pequeño pantano en el que se va hundiendo y muriendo lentamente. En *La rabia*, una comadreja presa da prueba del furor de los seres del campo. Ya se ve que los animales

⁶ Según Andermann, la trilogía *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Liverpool* (2008), de Lisandro Alonso, enfoca la violencia, la penuria y la resistencia en los márgenes de la sociedad y del país para discutir la crisis (Andermann 2012: 85-92). Para Gonzalo Aguilar, en cambio, *La libertad* se propone mostrar una forma de vida silvestre que se ubica “fuera” de la sociedad de consumo, mientras que en *Los muertos*, la naturaleza es un dominio de explotación social que no solo carece de magia y sacralidad, sino también de futuro y novedad (Aguilar 2008: 60-74). Edgardo Dieleke también destaca el enfoque de la marginalidad en *La libertad* y *Los muertos* y lo compara con la película brasileña *Serra da desordem* (2004), de Andrea Tonacci (Dieleke 2013).

reciben un lugar destacado en las películas. Sin embargo, no son los animales, ni siquiera las especies salvajes las que causan el problema. Más bien, la violencia humana que reina en el campo se refleja en los animales. Casi siempre los animales son el blanco de la brutalidad humana. Como consecuencia esto afecta directamente a los niños que también destacan en esos largometrajes. En *La rabia*, el peón Pichón obliga a su hijo Ladeado a matar a las comadreas porque estas asaltan los gallineros. Al inicio de la película se ve cómo Ladeado carga un costal con algo adentro y luego da golpes con el costal contra un árbol. Al final avienta todo al agua y solo entonces se nota que había algo vivo adentro porque antes de hundirse, el costal se mueve con vehemencia. Solo más tarde se revela que era una comadreja con su cría. Llama la atención que el joven no manifiesta ningún escrúpulo al matar a los animales. Parece que fuera completamente indiferente pero, como se ve más adelante, no es así porque Ladeado mantiene una comadreja en un cautiverio clandestino para no tener que matarla. En ese momento se entiende que tener que matar a los animales afecta al joven como una violencia que también se dirige contra algo en él. Salvo Nati, la hija de los vecinos, los perros son los únicos compañeros de Ladeado. Sin que eso le importe, Pichón, en la disputa por algunas ovejas muertas con el vecino Poldo, consiente que este mate al perro preferido de su hijo. Otra vez la violencia contra el animal acaba por afectar también al niño (Carri 2008).

En *La ciénaga* los perros son los compañeros de Joaquín, el hijo menor de Mecha. Joaquín incluso manifiesta un cariño bastante ambivalente por estos animales. Sin embargo, con excepción del afecto de Joaquín por los perros, los niños no parecen tener muchos escrúpulos con los animales. Joaquín y su primo Martín, hijo de Tali, andan todo el día por el bosque con sus rifles y disparan frecuentemente, incluso contra la vaca hundida. De importancia central para la narración del filme es la historia que una hermana de Joaquín, la adolescente Vero, cuenta a los dos hermanos menores de Martín. Se trata de la historia de un perro que aparentemente se come a todos los gatos del lugar. Los dueños llevan al perro al veterinario que lo mata con un hacha y les dice que no era un perro sino una rata africana. Lo particular de esta rata gigante es que le salen varias hileras de dientes en la boca. A Luciano, el niño más pequeño en la película, esta historia le inyecta el horror de la existencia de un perro monstruoso. La angustia del chico se intensifica cuando le sale

un diente irregular en las encías y tiene la visión de que él mismo se está transformando en un monstruo (Martel 2001).

A Nati, la amiga de Ladeado en *La rabia*, igualmente le cuentan una historia de terror. Por motivos que todavía explicaré, Nati, como por una especie de manía o tic, a veces se quita la ropa y anda desnuda. Para educarla, Poldo, su padre, inventa la historia de un tío abuelo, a quien le cortaron la cabeza como resultado de una serie de desgracias provocadas por su mujer a quien también le gustaba andar desnuda. En consecuencia —dice el padre—, el tío abuelo decapitado se les aparece a las mujeres que se desnudan en público y las tapa con su capa. Según Poldo, si no lo obedecen, se las come.

Finalmente, la brutalidad humana no es igual en las dos películas, pero ella reina en ambas. Pichón en *La rabia* parece odiar a su hijo, para nombrar solo un ejemplo. Lo explota y lo obliga a trabajar todo el día mientras él se dedica al ocio o a su relación sexual con Ale, la mujer de Poldo. El joven solo recibe insultos y violencia física de su padre. En *La ciénaga*, la protagonista Mecha vive con su familia en una finca bastante grande. La alberca está llena de agua podrida, lo que también demuestra que la finca conoció una época de prosperidad en el pasado. Aunque el presente signifique retroceso y decadencia, todos los miembros de la familia conservan un prejuicio de clase y menosprecian a sus dos sirvientas y al resto de la gente humilde del lugar. La familia es abiertamente racista y constantemente denomina a estas personas como “indios bárbaros”. Humillación, insultos y explotación son la consecuencia. Una excepción es Momi, una de las dos hijas de Mecha. Momi no logra desprenderse de Isabel, una de las sirvientas. Parece que la joven está enamorada de Isabel. Pero Momi también explota emocionalmente a la empleada y solo piensa satisfacer sus necesidades posesivas y celosas. Otro ejemplo de la brutalidad —aunque latente— es Martín, el hermano de Luciano, hijo de Tali. Este, una vez en el bosque, observa cómo Momi se aproxima a él y a los demás niños. Martín está armado con su rifle y durante un largo momento le dirige una extraña mirada, como si pensara en dispararle un tiro, nada más que por el gusto de hacerlo.

En fin, la importancia de los niños en las dos películas revela que las relaciones entre los padres y los hijos están en juego. Más precisamente, se trata de una especie de tradición de la destrucción en el sentido más amplio. Vemos que se establece una siniestra continuidad entre una generación y la otra, que habría que discutir a continuación.

LA CIÉNAGA Y EL DESTINO

Sin embargo, antes habría que explicar en qué medida los dos filmes se distinguen. Al contrario de *La rabia*, la película de Lucrecia Martel relaciona la ciudad provinciana con el campo, de tal manera que nos sea posible diferenciar categóricamente entre uno y otro. La narración fílmica entrelaza las trayectorias de dos familias vinculadas por lazos de familia. Las dos madres son primas. Se trata de Mecha, que vive con su familia en la finca, y de Tali, que vive en la ciudad. Ellas son las protagonistas de dos historias de fracaso. Mecha está casada con Gregorio, un mujeriego que siempre la ha engañado, sobre todo con su mejor amiga Mercedes. La pareja es una ruina a la que solo une la indiferencia e incluso el odio. Lo que tienen en común es la entrega al alcohol con el que vanamente intentan borrar sus frustraciones y derrotas. No se emborrachan esporádicamente, sino más bien su consumo de vino es (casi) permanente lo que trae como consecuencia un estado de apatía y apagamiento provocado por la concentración (casi) constante del alcohol en la sangre. El vino acelera su decadencia física y psíquica y los convierte a los dos en figuras sonámbulas y ausentes⁷.

En algunos estudios se observa que la película prescinde de protagonistas así como de un hilo conductor que estructure la narración como una historia con inicio y fin. Más bien, pareciera que “ese relato [...] no avanza y se empantana continuamente” (Oubiña 2007: 31). Dicha imagen me parece muy apropiada y, ciertamente, la impresión de un empantanamiento y de un estancamiento predomina en el filme. Sin embargo, habría que indagar si esa impresión no sería más bien efecto de un cuidado por “desdramatizar” una narración que se desarrolla acumulando “pequeñas cosas” (Lucrecia Martel, citado en Oubiña 2007: 33). En ese sentido, lo que se empantana sería la acción de los personajes y lo que se detiene sería el curso de los acontecimientos. De allí se desprende que en realidad no es que la narración no avance, sino que ella va exponiendo una extraña inmovilidad de los personajes. El objeto del relato fílmico, en otras palabras, se revelaría como el colapso de una progresión de los eventos que se podría llamar historia.

⁷ Como observa David Oubiña, la embriaguez se impone como un “estado natural” de los adultos y los transforma en seres tambaleantes y adormecidos (Oubiña 2007: 43).

La apatía de los personajes es evidente y parece que la narración fílmica se agotara a la hora de llevar a la pantalla la parálisis familiar. Sin embargo, de manera casi imperceptible, acumulando “pequeñas cosas” y sin ningún dramatismo, *La ciénaga* muestra algo más. Sí pasan cosas en la película, pero los personajes fracasan cuando reaccionan o no reaccionan del todo o ni siquiera se dan cuenta de que pasa algo. Tal dejadez es rara y cuesta más entenderla que la desatención o indiferencia. Pero, mientras en *El ángel exterminador* (1962), de Luis Buñuel, el misterioso impedimento de un grupo de burgueses que no logra dejar la mansión de su anfitrión después de la cena se encuentra en el centro del enfoque (Buñuel 1962), en el largometraje de Lucrecia Martel tal fracaso pasa (casi) desapercibido para los propios personajes y para los espectadores.

La madre de Mecha pasó los últimos quince a veinte años de su vida en la cama, sin lograr salir de ella. Esta mujer se acostó un día y nunca más se levantó, hasta morir. No se dan motivos para su decisión, pero lo que se percibe es que la causa no fue una enfermedad física. En otras palabras, *La ciénaga* hace creer que la abuela podría haberse levantado y seguido su vida, pero por extrañas razones no pudo o no quiso hacerlo. Eso significaría que la vida de la abuela acabó muchos años antes de morir. Se sugiere así que ese lento apagamiento aparentemente no se debe a causas externas, sino al desvanecimiento de una voluntad que le resista. Esa historia sale a la luz en una breve riña entre Mecha y su hija Momi, cuando la adolescente le echa en cara que ella terminará como la abuela. Mecha reacciona con violencia y Momi huye, pero en los pocos segundos que dura la pelea queda al descubierto el temor de que la madre repita la historia de la abuela. Después de sufrir el accidente en la alberca, Mecha pasa todo el día en la cama (salvo pocas excepciones), siempre con una copa de vino en la mano. Lo que está en juego es si sería capaz de levantarse y dejar la habitación. Parece que una nefasta fuerza de gravedad la prendiera a la cama y ya no la soltará. Mecha está bastante consciente del riesgo de sucumbir a lo que parece ser su destino: desaparecer en vida.

Tali, la prima, está presente en la confrontación entre madre e hija y no se pronuncia ni en ese momento ni después, lo que muestra que Momi es el único personaje que llega a articular lo que sería el verdadero drama de Mecha, pero ante la furia de su madre se calla y nadie más parece ni siquiera

enterarse de lo que está pasando. La protagonista no se atreve a hablar de su temor, pero no está dispuesta a rendirse y decide hacer un viaje con su prima a Bolivia para hacer compras. Este viaje adquiere una importancia vital para Mecha porque la sacaría de la habitación. Tali está consciente de la gravedad del asunto y empieza a organizar la ida a Bolivia. Pero su marido Rafael no está de acuerdo. Él ignora los verdaderos motivos del viaje y Tali no se preocupa de explicarle la situación. En seguida Rafael hace por su cuenta todas las compras que su mujer pretendía realizar en Bolivia. Ya sin pretexto para hacer el viaje con su prima, Tali acaba por someterse a la decisión del esposo. Para quitarse la culpa de no apoyar a Mecha, ella se inventa las más diversas justificaciones para desistir del viaje. Cuando le comunica por teléfono que no van a hacer el viaje, no hay ninguna reacción de parte de Mecha. La llamada es breve y hay mucho ruido en la escena ya que la televisión está a todo volumen. Nada o casi nada en la escena permite entrever que se trata del momento crucial en que el destino de Mecha se sella. Mucho menos ella parece dispuesta a dejar que se le note algo.

Desde este momento en adelante no se habla más ni del viaje ni de resistir a su destino. Como los motivos del fracaso aparecen la pasividad y la ausencia. Mecha ya no toma la iniciativa de salvarse a sí misma ni a los otros. La protagonista no se protegió a sí misma (contra un marido sin escrúpulos y carácter) ni a sus hijos. El ejemplo más evidente es Joaquín, su hijo más joven. En un accidente, cuyas circunstancias no se aclaran, el niño perdió un ojo. Según Mecha, en aquel momento, el médico había dicho que en dos años habría que hacer una operación plástica en el ojo. Pero ya pasaron cuatro años y nunca se tomó ninguna medida. Al principio de la película, Mecha todavía insiste en la urgencia de llevar al niño a la clínica, pero después ya no se habla más del asunto. Con respecto a su propia vida, el paso final es la instalación de un refrigerador en su habitación. Con la compra del electrodoméstico Mecha confirma su destino porque tendrá hielo y vino a la mano y ya no tendrá que dejar el cuarto.

Todo eso muestra que *La ciénaga* propone una historia de amenaza en la que, sin embargo, los personajes son derrotados (o más bien se derrotan ellos mismos). Tal amenaza es extrañamente interior y la película no trata de poner a la vista lo que no es visible. Por eso el desastre no es espectacular y no sucede en un acontecimiento decisivo, sino que se arrastra lentamente en

el tiempo hasta concluirse en algún momento insospechado. Su verdadera naturaleza es que se prepara a largo plazo. A los personajes se les ofrece miles de oportunidades de evitarlo y ninguna es aprovechada, hasta que finalmente es demasiado tarde.

Un desastre paralelo se da en la familia de Tali. Se trata de la muerte de Luciano, el personaje más débil de todos. Evidentemente su muerte es provocada por un accidente: el niño sube una escalera para ver al perro del vecino, al otro lado del muro porque los ladridos del animal no son solo feroces, sino también permanentes. El problema es que el accidente se da como una consecuencia de la angustia del niño causada por la historia de la rata gigante que se disfraza de perro. Eso significa que su muerte se va preparando lentamente en el transcurso de la narración hasta culminar en el accidente. Luciano creía que el perro del vecino era una de estas criaturas monstruosas con innumerables dientes en la boca, en la cual él temía transformarse. Como nadie le hace mucho caso al niño; ni los padres ni los hermanos se dan cuenta del horror que lo va dominando. Está solo con la visión de monstruos que su propio entorno le inspira. Su mamá y los demás hermanos están en casa cuando Luciano sale al patio para subir la escalera que Tali había dejado adosada al muro (aunque sabía que era peligroso para el niño). Pero nadie se preocupa por él y cuando se accidenta nadie se entera⁸.

⁸ Oubiña entiende el accidente de Luciano como una “fatalidad”, es decir, como un encadenamiento azaroso de hechos que es imprevisible e “incontrolable”. Para el autor, el accidente podría haberle pasado a cualquiera, por lo que concluye que “todos están en riesgo” y pueden morir en cualquier momento (Oubiña 2007: 28-30). A tal interpretación existencialista del filme parece escapar que la muerte del niño es resultado de un largo proceso, del que la narración solo ofrece algunos indicios —todos muy poco llamativos—. Del mismo modo como la evolución del estado mental de Luciano pasa completamente desapercibida a los familiares, ella no capta tampoco la atención de los espectadores. En la medida en que no se dan cuenta de lo que está pasando con el niño, su muerte les va a aparecer absurda. En seguida *La ciénaga* no les permite reflejarse en el pasmo de Tali y los suyos porque no muestra cómo encuentran a Luciano, y por lo tanto no les da ninguna clave posterior para entender el desastre. Ya se ve que la película pone en escena cómo las desgracias se van preparando sin que nadie se dé cuenta —ni tampoco los espectadores—, puesto que su origen es la desatención y la inercia de los involucrados. El argumento de la película, en otras palabras, es justamente que la muerte de Luciano no fue una fatalidad ni su destino. Más bien es el resultado de desdoblamientos que podrían haber sido impedidos si alguien se hubiera dado cuenta y tomado una iniciativa.

LA RABIA: LA DEVASTACIÓN DEL FUTURO

La trama de *La rabia* también consiste en las trayectorias entrelazadas de dos familias. Por un lado, se cuenta la historia de la familia de Poldo con su esposa Alejandra y la hija Nati, y por otro, se relata la de Pichón y su hijo Ladeado. El nexos se da principalmente por la relación adúltera entre Alejandra y Pichón, lo que envuelve a cada familia en su propio desastre. Cuando Poldo se entera de la relación sexual de su esposa con el vecino, se dirige a la casa del rival para matarlo pero acaba siendo muerto por él. Pichón y Alejandra siguen con su relación después de la muerte de Poldo, y sus hijos llegan a observarlos. Para Nati, no es la primera vez que ve a su mamá en la cama con Pichón. Pero Ladeado nunca lo había visto. Cuando comprende el efecto que esto produce en Nati, busca su arma y mata a su padre.

Lo que la película pone en juego no es solo un caso de infidelidad conyugal con desenlace fatal. Más bien se trata en primer lugar de la niña. Como se mencionó antes, Nati ya había visto varias copulaciones de su madre y Pichón. De por sí, el hecho es grave, pero más grave aún es la forma cómo los dos adultos tienen sexo. Es un sexo cargado de violencia sadomasoquista. Pichón incrementa su placer lastimando o humillando a Alejandra que igualmente parece disfrutarlo. En la niña, sin embargo, la visión de su madre sujeta a tales actos produce un impacto avasallador. Hay que añadir que la niña no habla y por eso no tiene palabras para lo que ve. Está encerrada en una soledad impuesta por las brutalidades sexuales a que está expuesta. Una forma que encuentra para procesarlo es su aparente tic de quitarse la ropa.

Sin embargo, el resultado de su desnudez es peor, ya que así Nati se expone aún más a los adultos y estos reaccionan con espanto y dureza. Se entiende que la niña se encuentra sin salida porque si se quita la ropa debe ser porque esa es su forma de exteriorizar el choque que le provocaron las escenas de su madre con Pichón. Aunque pudiera hablar, es difícil imaginar que lo lograra bajo esas circunstancias. El hecho de desnudarse en cualquier lugar deja presentir qué tan atormentada Nati está por la relación entre su madre y el vecino. No obstante, la desnudez acaba por provocar todavía más tormentos. Debido al cuento de terror sobre el tío abuelo decapitado y cazador de mujeres desnudas que su padre le cuenta, la niña ahora se ve cargada

de una culpa que debe pagar con su vida. El impacto solo puede causar un segundo trauma.

Sin embargo, Nati halla una forma para reflejar sus suplicios: ella empieza a dibujar lo que la angustia y así expresa los terrores que la persiguen. La película seguidamente incorpora los dibujos y los convierte en secuencias animadas que visualizan la imaginación del mundo campestre por parte de la niña. Finalmente, es por los dibujos que Poldo se da cuenta del adulterio.

Los adultos se comunican —en gran parte— por medio de la violencia, incluso o principalmente en sus relaciones íntimas. Más de una vez, Albertina Carri hizo explícito que el campo en *La rabia* era “rudo y profundo”, impregnado de una violencia que deriva de la “convivencia íntima con la manzana” de los animales (Carri citada en Kairuz 2008 y en Pinto Veas 2008). Lo que le interesaba a Carri, en sus propias palabras, es la “naturalización absoluta de la violencia”. La propuesta, por consiguiente, es “mostrar ese campo sangriento y vengativo y ese gusto por la muerte”. Con eso no se plantea que el campo sea brutal y la ciudad no. Según la cineasta, la ciudad tiene sus propias formas de violencia (y está lejos de haberla superado): “no creo que haya una dicotomía entre la gente del campo y la de ciudad al estilo civilización y barbarie. Pero la brutalidad de la ciudad pasa por otro lado” (Carri citada en Kairuz 2009). Más bien, a lo que el filme quiere llegar es que el campo no solo está marcado por una brutalidad “natural” de los hombres contra los animales —una variante de la devoración de los más débiles por parte de los más fuertes—, sino que ella se extiende a la relación entre los hombres y se “naturaliza”. Así, la violencia contra los menos fuertes surge como la forma normal de relacionarse.

Es el ambiente que quise dar a la película. Seres vulnerables, expuestos, por un lado los niños, por otro lado la mujer, por otro lado los animales dentro de cierta idea de depredación, diría yo. Todo el tiempo unos se comen a otros, el más fuerte se come el más débil. Lo que te puedo decir de la violencia es el tema de la naturalización y de cierto contagio (Carri citada en Pinto Veas 2008).

El tema, en otras palabras, no son solo “la rabia” y la furia devastadora, sino más bien su contaminación y reproducción: “la rabia” aparece “como

una peste, una pandemia” de la cual nadie se salva, “una especie de inevitabilidad por parte de todos los personajes” (Carri citada en Pinto Veas 2008)⁹.

Los niños difícilmente se protegen contra la violencia. Incluso cuando esa no se dirige directamente a ellos, acaba por afectarlos. Eso se observa muy bien en la escena de sexo entre Pichón y Alejandra. Una vez, ella tiene los ojos vendados, pero Pichón ve que los niños los miran y no le importa. Es decir, se nota que sabe que esa situación provocará efectos dañinos en los chicos y le da igual. Parece incluso que el doloroso desconcierto de los niños hasta aumenta su placer. Obviamente, la película no propone que los niños solo reciban daños de sus padres. Hay muchas escenas en que ambos padres tratan a Nati con cariño. Pero tanto Alejandra como Poldo, cada uno a su manera, también causan impactos cuyos efectos devastarán la vida de la hija durante mucho tiempo. Ladeado, en cambio, es el blanco directo de la ira destructora de su padre, la cual nunca se explica exactamente, y que se manifiesta en el carácter abiertamente agresivo y en la falta de cualquier consideración de su parte. Durante mucho tiempo, el joven resiste la brutalidad de su padre y no cede ante ella. Pero cuando se da cuenta de que Pichón es la causa principal de las alteraciones de su amiga Nati, finalmente se entrega a la violencia siguiendo el ejemplo de su entorno. Ahora ya no es solo víctima de la violencia paterna, sino pasa a perpetrarla.

En la medida en que la brutalidad de los padres se dirige contra los hijos, ella se prolonga en el futuro. Por un lado, el trauma sufrido en la infancia seguirá produciendo efectos destructivos mucho después. Por el otro, el caso de Ladeado muestra que los jóvenes “aprenden” la violencia y dejan de ser apenas víctimas para pasar a perpetrarla y a repetirla. Al menos, seguirán afectados por la violencia sufrida durante la infancia o por aquella que ellos mismo pasaron a ejercer en esa época. Sin embargo, también es posible que ellos lleguen a ser tan violentos como sus padres y que muy poco cambie.

⁹ Andermann subraya el carácter antibucólico de *La rabia* y llama la atención que se opone tanto al ruralismo de izquierda de los años sesenta como al de la derecha después de 2001. En su interpretación el campo es expresión de la crisis argentina de la década de 2000 y producto de la “hiperexplotación” capitalista que arrasó identidades y tradiciones locales. Según el autor, la alteridad y extrañeza del campo proviene de su marginalización promovida por el capitalismo neoliberal (Andermann 2011: 82-84).

EL CAMPO Y LA SUSPENSIÓN DEL TIEMPO

En *La ciénaga* el desastre es al principio una posibilidad inminente y solo se convierte en destino porque nadie interviene. Pero lo más grave no es el fracaso de un personaje, como el de la protagonista Mecha. En su fracaso se repite o se prolonga el desastre anterior de su madre. La película da a entender que lo peor es que el fracaso no se detendrá ni en una generación ni en dos. Los hijos de Mecha también van a reproducirlo. José, el hijo mayor, es la actual pareja de Mercedes, la antigua amante de Gregorio. Mercedes, en otras palabras, es la mujer que a Mecha le robó no solo el marido, sino hasta el hijo. José, por su lado, repite la historia de su padre, incluso con la misma mujer. Vero y Momi seguirán a su madre. La penúltima toma ilustra un futuro que es idéntico al presente: las adolescentes van adquiriendo las mismas actitudes de sus padres. El caso de Momi es ejemplar, ya que su oportunidad de romper el vacío y de comunicarse con alguien se perdió cuando su madre despidió a Isabel. Momi es quien busca una (especie de) salida al ir a ver un lugar donde —según reportajes televisivos— a una mujer se le apareció la virgen. Sin embargo, no hay milagros y no hay ninguna intervención transcendental para redimir a los humanos de su existencia terrenal. “No vi nada” es su lacónico comentario al regresar a la pileta inmunda de la finca. Los seres humanos están solos sobre la tierra y ya no pueden esperar salvaciones divinas; al contrario, lo que muestra *La ciénaga* es que les cabe a ellos mismos asumir su responsabilidad y tomar iniciativas de cambio. Pero encapsulados en su inmovilidad no hacen uso de la libertad de que están provistos. En suma, el resultado es que los cambios no se dan y los hijos nada más reproducen el desastre de sus padres. Las fronteras entre pasado, presente y futuro se borran. El tiempo, que debe producir modificación, no opera¹⁰.

¹⁰ A una conclusión parecida llega Oubiña cuando duda sobre si el final del filme permite pensar que existe “una concreción real de algún cambio”. Para el autor, el largometraje propone una estructura circular del tiempo: “En esa estructura circular, las cosas parecen condenadas a repetirse: todo indica que ellas [Momi y Vero] continuarán con el ciclo y replicarán los mandatos familiares” (Oubiña 2007: 40). La idea de la circularidad temporal parece imponerse a primera vista, pero ella no contempla el problema fundamental del fracaso: fracasan las personas al adoptar una actitud y respetar la vida, aunque solo fuera la propia, y fracasa el tiempo, ya que su curso no está fatalmente predeterminado. Al contrario, sin fuerzas mayores

En *La rabia*, el cuadro es parecido: la devastación de los padres destruye a los hijos. Hay un último aspecto que tendría que ser mencionado. El filme de Albertina Carri se reviste de una atmósfera de atemporalidad. No se encuentran indicios que permitan definir la época en que transcurre la historia. Es cierto que hay automóviles, pero son todos viejos, de manera que podría pasar hace medio siglo pero también podría pasar ahora mismo, y esta impresión la confirma todo el escenario. Parece que el campo ha sido siempre así. Y parece que siempre será así.

El campo, en otras palabras, se presenta como un espacio excluido del tiempo. En él, el flujo temporal no produce cambios; pasado, presente y futuro no se distinguen. Tal apagamiento del tiempo produce extrañamiento, pero no corresponde a una parálisis o una especie de retraso que oponga el campo a la ciudad¹¹. Ya se mencionó al principio del estudio que el proceso histórico también está en crisis y los avances esperados no suceden. Más bien, el vacío temporal del campo se diferencia de los fracasos de la modernidad en la ciudad. Inercia, descuido y soberbia garantizan que los destinos nefastos se cumplan. La violencia, que inevitablemente contagia todo y a todos, deja muy pocos márgenes para rumbos alternativos.

que intervengan y dicen lo que debe pasar, el tiempo se presenta como posibilidades abiertas a nuevos desdoblamientos, que sin embargo no llegan a realizarse. En consecuencia, es como si el tiempo no pasara y todo estuviera detenido en la inmovilidad y el estancamiento.

¹¹ *El campo* (2011), de Hernán Belón, es una película que pone en escena la extraña otredad del campo comparado con la ciudad. Una joven familia se traslada al campo, donde todo parece haber permanecido en otra época. Santiago, el marido, se entusiasma con el proyecto de renovar la casa deteriorada que pasan a habitar. Su esposa Elisa, al contrario, nunca supera por completo las sensaciones de extrañeza que la ausencia del tiempo le inspira (que parece estar acompañada por una creciente brutalización del marido). Después de diversas crisis, Santiago consiente en regresar anticipadamente a Buenos Aires. Debo la indicación de *El campo*, en el contexto del debate sobre la relación entre campo y tiempo, a Emilio Bernini.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2008): *Other Worlds: New Argentine Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.
- DIELEKE, Edgardo (2013): "The Return of the Natural: Landscape, Nature and the Place of Fiction". En: ANDERMANN, Jens/FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (eds.): *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 59-71.
- KAIRUZ, Mariano (2009): "En el campo las espinas". En: *Página 12*, 4 de mayo. Documento *online*: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4593-2008-05-04.html>> (30.10.2015).
- OUBIÑA, David (2007): *Estudio crítico sobre "La Ciénaga": entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires: Picnic.
- PAGE, Joanna (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine cinema*. Durham/London: Duke University Press.
- PINTO VEAS, Iván (2008): "A propósito de *La Rabia*. Entrevista a Albertina Carri". En: *La fuga*. Documento *online*: <<http://www.lafuga.cl/entrevista-a-albertina-carri/5>> (30.10.2015).
- S.N. (2012): "Un ejemplo de un país que no fue. En la década del 30 iba a ser el hospital más grande de América Latina". En: *La Nación*, 27 de mayo. Documento *online*: <<http://www.lanacion.com.ar/1476725-un-ejemplo-del-pais-que-no-fue>> (30.10.2015).
- VEAUTE, Adrián (2005): "Sesgar el discurso civilizado. Una aproximación a la idea de barbarie en el cine argentino". En: LUSNICH, Ana Laura/CUARTEROLO, Andrea (eds.): *Civilización y barbarie en el cine argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Biblos, pp. 99-110.
- VIDELA, Eduardo (2014): "Los sueños rotos en el *Elefante blanco*". En: *Página 12*, 16 de abril. Documento *online*: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-244233-2014-04-16.html>> (30.10.2015).

II. MEMORIA Y TRAUMA

(AUTO)FICCIONES DE INFANCIA

Leonor Arfuch

Nunca recobramos nuestra infancia, ni el ayer tan próximo ni el instante huido al instante (Benveniste 1993).

Jamás podremos rescatar del todo lo que olvidamos. Quizá esté bien así. El choque que produciría recuperarlo sería tan destructor que al instante deberíamos dejar de comprender nuestra nostalgia (Benjamin 1990).

La infancia ha sido siempre un territorio privilegiado para la literatura, tanto en sus andares biográficos como ficcionales, poéticos y hasta filosóficos, de Proust a Benjamin, para tomar solo dos hitos emblemáticos. Y si bien, como decía Benveniste, “nunca recobramos nuestra infancia”, el retorno a ese tiempo cercano o lejano, fantaseado o fantasmático, forma parte indisoluble de nuestra experiencia. Allí anidan claves que dejan su impronta en el devenir —sin condicionarlo en términos absolutos— y también un núcleo resistente de nostalgia que involucra a los seres y a las cosas. Un retorno traído por la memoria involuntaria —Proust— o por el trabajo de la rememoración —la anamnesis—, que puede desplegarse en la temporalidad de un relato articulado, atento a la sucesión de acontecimientos —la novela, la autobiografía— o en “iluminaciones”, a la manera de Benjamin, esas briznas del recuerdo ligado a imágenes entrañables —las tías que esperan con la mesa servida para el té, la franja de luz debajo de la puerta del dormitorio de los padres que anuncia la partida de un viaje inminente (Benjamin 1990)—. Infancia y memoria parecen así enlazarse en una relación particular, donde la imagen evocada se plasma en el presente de la enunciación trayendo consigo una carga afectiva que lo transfigura: como toda memoria, es siempre presente. Y ese volver sobre la infancia no es inocuo, hay allí una búsqueda de sentidos que se enfrenta a menudo con imágenes de contorno incierto

—¿recordamos escenas o fotografías, lo hemos vivido o nos lo han contado?—, vacilaciones que confirman, una vez más, que nuestra vida no nos pertenece por entero y que nuestra historia, sobre todo en esa primeridad de la existencia, se entrama en la mirada y la palabra de los otros.

También, ante el relato autobiográfico, se plantea la pregunta clásica: ¿quién habla allí? ¿El adulto que es hoy, el que recuerda, no sin nostalgia, un tiempo irremediamente perdido? ¿El que pretende remontar el tiempo y recuperar esa fresca vivencia, “algo que se destaca del flujo de lo que desaparece en la corriente de la vida” (Gadamer 1977: 96) desde una especie de autoficción? ¿Y qué infancia aparece en el recuerdo? ¿La de un tiempo feliz, la levedad del juego y los afectos, los veranos, la casa paterna, el entorno familiar? ¿La de los miedos y desvelos nocturnos, el temor al abandono, a la pérdida de los seres queridos? ¿La combinación entre ambas, como visión equilibrada de la “normalidad”? ¿O aquella infortunada, transcurrida en un estado de excepción, sin la idílica postal familiar? ¿Y qué sucede cuando el estado de excepción deviene cotidiano, cuando el miedo se transforma en un modo de vida —“vivir *en* el miedo”— cuando la pérdida brutal acontece como si fuera un hecho necesario? ¿Qué queda como marca de esa traumática experiencia?

A partir de estas preguntas se define el tema de mi artículo, que podría resumirse tentativamente en un sintagma abstracto e inclusivo: “la infancia en dictadura”, tema que abordaré, como es imaginable, desde la experiencia argentina, o mejor, desde ciertas narrativas que responden de maneras diversas a esas preguntas trazando, sin embargo, una línea común¹. El corpus comprende dos películas recientes, *Infancia clandestina*, de Benjamín Ávila (2011) y *El premio*, de Paula Markovitch (2011), una novela, *La casa de los conejos*, de Laura Alcoba (2010), una tesis sobre la revista infantil *Billiken*, publicada precisamente bajo el título *La infancia en dictadura*, de Paula Guitelman (2006), y un libro singular, *¿Cómo es un recuerdo?*, de Hugo Paredero (2007),

¹ Me refiero obviamente a la cruenta experiencia de la última dictadura militar en la Argentina (1976-1983), que dejara miles de muertos y desaparecidos, ejerciendo una violencia represiva inédita tanto en combate contra una guerrilla ya francamente desarticulada y fundamentalmente contra toda militancia política, barrial o sindical, como en campos de concentración y centros clandestinos de detención —tortura, violación, abducción de niños, robos y despojos de toda índole—.

que recoge las respuestas de 150 niños de 5 a 12 años en entrevistas realizadas con un cuestionario abierto, apenas recuperada la democracia, en 1984.

¿Por qué este recorte? Pese a que toda selección de un universo tiene un alto grado de arbitrariedad —siempre son posibles otros agrupamientos—, me animaría a responder, tomando una feliz expresión de Tununa Mercado: porque traduce elocuentemente un “estado de memoria” en mi país, a los 30 años del retorno a la democracia, una fecha que cabe celebrar. Y digo *un* “estado de memoria” porque no es, por cierto, el único.

AVATARES DE LA MEMORIA

Si aceptamos que hay temporalidades de la memoria, cosas que requieren un tiempo para poder mostrarse a la luz, ser aceptadas, entrar en el debate público, esos 30 años marcaron un *crescendo* en cuanto a la aparición de múltiples voces y una notoria diversificación de las temáticas. Después del primer momento, el de las víctimas, los deudos, los testigos, donde el testimonio de lo padecido fue a la vez prueba para la justicia y elaboración catártica del trauma, se fueron sucediendo inúmeros relatos donde campeaba la narrativa vivencial: biografías, autobiografías, testimonios, memorias, correspondencias, relatos de vida, poemarios, entrevistas, diarios de cárcel, confesiones, conversaciones... Con el tiempo, y sin perder nunca la carga testimonial, fue apareciendo en ese espacio subjetivo la autoficción, un género híbrido, a veces cercano a la novela, donde la marca autobiográfica se diluye en la tercera persona o en otro personaje sin pretensión de una “verdad” referencial. Esa apertura coincidió en algunos casos con la irrupción de voces donde el lugar de la víctima dejaba paso a otros protagonismos: el de los exiliados, los guerrilleros y otros militantes —categorías por cierto no excluyentes—. Asimismo, la ficción lisa y llana, en la novela, el cine, el teatro, la televisión, introdujo nuevos puntos de vista —y un reparto de la palabra— tanto como la investigación periodística y académica, que aportó un enorme caudal de conocimiento a la escena constructiva de la memoria: análisis sociológicos, culturales, históricos, políticos, resultados de trabajo de campo de tipo antropológico, estudios narrativos, debates intelectuales, etc. Por cierto, el registro de la visualidad no fue ajeno a este proceso: las artes

visuales —o prácticas artísticas, como se prefiera— constituyeron —y siguen constituyendo— un campo privilegiado de experimentación².

Llegado un momento, en ese horizonte multifacético comenzó a producirse un giro generacional: el tiempo de los hijos. Los de los desaparecidos, inquisidores, buscadores de indicios, de huellas a menudo arqueológicas —algunos, orgullosos de esos padres que conocieron poco o que no alcanzaron a conocer, otros dolidos, hasta acusadores, por la vida ofrendada a una causa antepuesta a su rol familiar—, y también otros hijos, sus contemporáneos, cuyas vidas transcurrieron en aparente normalidad pero cuyas preguntas irrumpen asimismo en el espacio dialógico con una marca inequívoca. Si los primeros centran su inquietud en la historia de sus padres, tratando de aprehender sus contornos, la difícil relación entre vida cotidiana y militancia —algunos, hurgando en sus propios recuerdos de pequeños, cuando los acompañaban en ese trajinar—, y de comprender las razones, políticas e ideológicas de su compromiso, los segundos se enfrentan, quizá más desprevenidamente, a otro tipo de curiosidad: ¿cómo era vivir en dictadura? ¿Qué sabían (o no sabían) sus padres? ¿Y qué hicieron con ese saber? Interrogantes que, incluso formulados en el ámbito doméstico, envueltos en recuerdos de la infancia, rondan sin embargo el dilema de la Historia con mayúscula: ese pasaje conflictivo que va del “¿por qué?” al “porque...” (Ricoeur 2004).

La voz pública de hijos de desaparecidos —por sobre el silencio desolador de los hijos apropiados, aún no encontrados, algunos de los cuales seguramente intuyen y temen la revelación, otros quizá ni siquiera sospechan cuál puede ser su verdadera identidad— introdujo un matiz diferencial en el ejercicio de la memoria y en la indagación histórica del pasado. Están los que asumieron la militancia en derechos humanos a través de la creación de la agrupación HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) —que hizo célebre la figura del “escrache”, como una intervención urbana y vocinglera para denunciar la tranquila vecindad de antiguos represores ante sus propias puertas— y los que se sumaron a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo o a otros organismos ya existentes. Algunos adquirieron notoriedad como artistas, llevando su búsqueda filial

² He abordado el análisis de algunas de estas producciones en Arfuch (2008 y 2013).

al plano estético. Entre estos últimos, varios eligieron el cine como modo de expresión, en el contexto, justamente, de lo que se ha dado en llamar “el nuevo cine argentino”. Valgan como ejemplo, formalmente disímil, tres películas emblemáticas que han sido ampliamente comentadas, *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2000), un documental subjetivo que intenta reconstruir la figura paterna —un dirigente guerrillero muerto en combate— con el aporte prioritario de testimonios; *Los rubios*, de Albertina Carri (2003), que renuncia expresamente a esa modalidad narrativa y se inclina hacia una suerte de autoficción, mostrando las grietas de lo irrecuperable —en su caso, ambos progenitores—; y *M*, de Nicolás Prividera (2007), cuestionadora y crítica del entorno político y social en el cual su madre fue desaparecida, que aparece como una búsqueda de los “por qué”. Otra hija, Lucila Quieto, artista visual, exploró las posibilidades de la fotografía en una impactante instalación, *Arqueología de la ausencia* (2001), donde se fotografió ella misma sobre diapositivas ampliadas de su padre —a quien no conoció— proponiendo una inquietante simultaneidad, un ensayo identitario que luego repitió con las fotografías de otros hijos e hijas.

En ese diálogo con nuevas voces (los sobrevivientes/los descendientes) lo auto/biográfico sigue siendo prioritario, aunque adquiere obligadamente otros acentos. Ya no se trata de dar cuenta de la experiencia del pasado en términos de la más rotunda “presencia” —el cuerpo propio sometido a tortura, vejación, persecución—, se trata justamente de “hacer presente la ausencia” como dato esencial de la identidad, de hacer de la afirmación pública de la filiación —como búsqueda incierta, como protesta o como rebeldía— un gesto político. Diversas posiciones se reconocen en este espacio biográfico donde el estado de excepción aparece interrumpiendo un cauce de memorias cotidianas. La intimidad perdida de la infancia —buscada, fantaseada, escamoteada, como lo muestran los muñequitos animados de Albertina Carri en una escena desoladora (pierde a sus padres a los cuatro años), el arrebato de esa rutina hogareña que asegura el autorreconocimiento, es uno de los motivos más recurrentes en la evocación: el misterio de la desaparición súbita o su violencia —en el caso de quienes la presenciaron—, las preguntas a los familiares con tiempo dilatado de respuesta o sin ella, la mirada fija en la ventana esperando un retorno imposible, cada relato traza sus figuras en un fondo común y busca, de distintas maneras, sus respuestas. Más allá de las

coordinadas de la coyuntura política —que también están presentes— es la cualidad del “ser común” la que aparece a menudo enfatizada, los rasgos de carácter, los sueños, proyectos e ilusiones de quienes tenían en aquel tiempo su misma edad. En este sentido, la voz de los hijos es a la vez memoria proyectiva e interpretación del pasado pero con un fuerte anclaje en el presente, donde el trabajo de duelo —al que aporta la creación artística— parece ganar terreno a la melancolía.

Esa desarticulación de los vínculos familiares, esa intrusión en el corazón del hogar llevada a un extremo trágico con la apropiación de los hijos —una fisura irreparable en la vivencia colectiva de la identidad— es lo que hace determinante en esta historia el peso de las genealogías. Perder padre y madre repentinamente como en tantos casos, quedar a la intemperie —afectiva, explicativa, si no material— no es algo tan corriente cuando afuera, en la ciudad, en el mundo circundante, todo parece un devenir normal —no hay pilas de escombros como en los bombardeos de la guerra, ni una población sitiada, ni una catástrofe natural—. Por eso tal vez no sea tan sencillo para esos hijos deslindar el reconocimiento a la convicción de las ideas y la valentía para defenderlas de la infausta suerte corrida por los padres. O, dicho de otro modo, hacer primar el perfil combativo de la figura del o de la militante —que emerge, nítida, en muchos relatos de sobrevivientes— por sobre la falta de un miembro irremplazable en la trama familiar.

Es “después” de esa indagación sobre los padres que la mirada se torna hacia la propia infancia en dictadura y aquí aparecen, en una innegable sintonía, las tres obras de ficción que componen mi corpus: *La casa de los conejos* en 2010, *Infancia clandestina* y *El premio* en 2011. Y aparecen precisamente en un horizonte de debates donde nada está saldado y donde algunas voces, aun desde el progresismo, creen llegado el tiempo de un aquietamiento —de la justicia, de los relatos— por mor de una hipotética “reconciliación”. Este giro hacia la infancia viene a mostrar que nunca habrá un fin de los relatos en la experiencia traumática de un colectivo, por más que ciertas voluntades o los mecanismos complejos de la vida política pretendan desactivar en algún caso esa perseverancia del pasado.

LO BIOGRÁFICO, LO MEMORIAL

Se trata de tres obras de ficción aunque las tres tienen un fuerte anclaje autobiográfico: narran una historia que los tuvo como protagonistas. Pero justamente la ficción se les impuso como el único modo posible de aproximarse a ese nudo existencial: la distancia necesaria —esa famosa *exotopía* bajtiniana (Bajtín 1982)—, la fragilidad del recuerdo y sobre todo el trabajo poético de la lengua —en el caso de Laura Alcoba— y de la imagen, en el caso de las películas, brindaron un cobijo, tanto estético como afectivo, para poder hablar.

Porque hay de qué cobijarse: las tres historias narran justamente la sensación de intemperie, la desprotección de la vida en clandestinidad, el peligro constante, el acecho cotidiano, el miedo a cometer el menor error, el miedo, simplemente, como forma de vida: “Vivir en el miedo” dice la niña de *La casa de los conejos*. Hijos de militantes que alternaban el vivir con los abuelos, vivir en otros países, vivir con uno de los padres, vivir escondidos o en casas transitorias, obligados a mantener el secreto de esas casas y también el de su propio nombre, niños criados como adultos, con la carga de la responsabilidad a edades muy tempranas, niños enfrentados al uso de las armas y a las noticias de muerte o desaparición... Una experiencia de maternidades y paternidades fuera de lo común, que ha sido abordada críticamente desde diversas perspectivas pero que no es el caso analizar aquí.

Me interesa más bien ese trabajo de la ficción, desde la mirada de quienes tienen hoy la edad aproximada de sus padres o madres en aquel tiempo y habitan un mundo radicalmente diferente. La talla del lenguaje podríamos decir —incluyendo por cierto a la imagen—, que nos pone en sintonía con la vivencia de sus personajes. Laura, la niña de *La casa de los conejos*, por ejemplo, que a los siete años se va a vivir con su madre a una casa que comparten con otros militantes, entre ellos Diana, una mujer embarazada, donde se está armando la imprenta clandestina que edita el periódico *Evita Montonera* y cuya fachada es, justamente, la de un criadero de conejos. Una casa que Laura y su madre tienen la fortuna de abandonar para salir del país antes de que suceda allí una verdadera tragedia: el asalto de un cuerpo de ejército que literalmente la bombardea, matando a todos sus ocupantes, asalto al que solo sobrevive una beba de unos meses, puesta a resguardo bajo un colchón,

que es apropiada —según testimonio de vecinos— y a quien su abuela, Chicha Mariani, integrante de Abuelas de Plaza de Mayo, todavía está buscando. La casa, en el estado en que quedó, fue recuperada y es hoy un sobrecogedor lugar de memoria que lleva el nombre de esa beba, la “Casa Anahí”.

Escrita en presente, con anclajes temporales que hacen honor a los famosos deícticos de Benveniste (1993) —hoy, ayer, mañana, hace dos o tres meses...— y al mismo tiempo poniendo en perspectiva el pasado en un desdoblamiento del yo narrativo entre la niña y la adulta, logra una sorprendente alternancia entre esa proximidad del recuerdo en sus acentos propios —la temporalidad de la novela, su suspenso, la voz de la niña, su mirada— y la distancia que impone el testimonio. Es notable también el trabajo sobre esa mirada —imaginamos que así debió ser, los ojos desorbitados ante cada escena: el altillo, donde estaban las armas, el “embute”, una palabra clave que señalaba la doble pared que escondía la imprenta, la carga de periódicos en una camioneta, envueltos con moños de regalo—. La mirada que se eleva hacia los mayores, plena de interrogantes pero también informada de un saber excesivo: “Ya soy grande, tengo 7 años” (Alcoba 2010: 17). Una mirada donde ha quedado el recuerdo de la dulzura de los ojos de Diana, la madre de Clara Anahí —a quien Laura dedica su libro—, en medio de una férrea disciplina del no mirar, no hacerse ver, no dejar ver, que la lengua poética traduce en el cerrar de los ojos de la niña achatando el tiempo y el espacio:

Es un día de mucho sol, pero el sol me molesta y cierro los ojos.

Lo que me gusta de fruncir los párpados en estos baños de luz es que empiezo a percibir las cosas de manera muy diferente. Me gusta sobre todo el momento en que el contorno de las cosas se desdibuja y comienza a perder volumen. [...]

Por la presión de mis párpados puedo hacer que el mundo retroceda, y a veces, incluso aplastarlo contra ese fondo luminoso (Alcoba 2010: 20).

Juan, el protagonista de *Infancia clandestina*, a quien sus padres cambian el nombre por el de Ernesto cuando regresan del exilio para la “contraofensiva” decretada por Montoneros en 1979, tiene 12 años, una hermanita bebé y vive en una casa suburbana con sus padres, que distribuyen armas y proyectiles envasados en cajas de maní con chocolate, otra de las “fachadas” de la vida clandestina. Una madre militante de armas tomar, que aparece en

toda la fiereza de su convencimiento pero también en el costado amoroso del lazo filial —en quien Benjamín Ávila, el director, rinde homenaje a su madre desaparecida—, aporta una tonalidad diferente a una caracterización ya clásica: la del militante sujeto a una disciplina férrea, antepuesta a toda atadura familiar. Esa madre, con sus altibajos, sus ataques de ira ante el menor desliz del secreto y la prohibición —una llamada telefónica del niño a una compañera de la que está enamorado— es a la vez la “madre loca”, furiosa, que aparece en múltiples relatos, y esa otra capaz de mostrar su ternura en los momentos de calma cotidiana. Momentos especialmente trabajados en el filme, para balancear la imagen de zozobra perpetua que ha quedado como un estereotipo. Es una película sobre el amor, dirá el director en una entrevista no archivada, que intenta esquivar la idealización o el juicio, encontrar un lugar justo, de respeto y libertad, una exacta valoración de lo que fue —a su juicio— la última generación lírica. Preguntado sobre el lugar de este film en su obra responderá, quizá inadvertidamente, con un performativo explícito, diciendo que siempre supo que algún día iba a “hacer” su infancia, un enunciado que puede tomarse a carta cabal.

El premio, por su parte, nos enfrenta a un paisaje de invierno desolado, una playa desierta donde Cecilia, una niña también de siete años, vive con su madre en una casilla donde se guardan sombrillas y reposeras herrumbradas, con un mar encrespado a los pies y un viento persistente que adquiere por momentos un rol protagónico. Casi no hay palabras entre madre e hija, en una escena de despojo, unos pocos enseres indispensables para la supervivencia y un corte rotundo con el exterior. De a poco se advierte que el silencio traduce el ocultamiento, la huida de un peligro que ya se ha cobrado la vida de un familiar. Un padre ausente —como en *La casa de los conejos*— del que no se sabe siquiera si está vivo y la interdicción de hablar, de contar, de revelar la verdadera identidad cuando la niña comienza a ir a la escuela y sobrevienen las preguntas lógicas: qué hace tu papá, dónde está, cómo se llama. A diferencia de las otras madres —la de Juan/Ernesto que maneja armas, la de Laura, que pasa sus días en la rotativa clandestina imprimiendo el periódico—, la de Cecilia solo arma pequeñas esculturas con caracoles, cuya inutilidad traduce el tiempo muerto, la soledad, el simple pasar. Una madre cuya depresión le impide incluso ocuparse de las cosas más elementales de su hija y que alterna el silencio con la ira ante cada infracción a la regla, que

también aquí hay que hacerse perdonar. El nudo narrativo se centra en el premio que gana Cecilia por una composición escrita para un concurso organizado por los militares, que debe ir a recibir al colegio de manos de ellos en un acto especial, hecho que resulta insoportable para la madre y pone en tensión la presencia misma de ambas en el lugar.

En los tres casos la escuela se torna un territorio de riesgo, el acecho de la pregunta incontestable, el peligro del descubrimiento:

“Desde ahora viviremos en la clandestinidad”. Esto es exactamente lo que dice. Yo escucho en silencio. Entiendo todo muy bien, pero no pienso más que en una cuestión: la escuela. Si vivimos escondidos ¿cómo voy a hacer para ir a clase? (Alcoba 2010: 9).

Una experiencia cotidiana, de aristas traumáticas, donde se debe estar atento a todo, responder a otro nombre o no tener apellido: “Laura: esa es la única parte de mi nombre que me dejan conservar” dirá la niña de *La casa de los conejos*, y “Ernesto” no sabrá siquiera que es él a quien le cantan el “Feliz cumpleaños” en la escuela, según la fecha de su documento falso.

Esta infancia común, abrumada por la carga del secreto y del lenguaje fuera de edad, sometida a exigencias imposibles y conductas penalizables —en las tres ficciones los niños tienen que pedir perdón por “portarse mal”, es decir, haber infringido las normas de seguridad o el secreto—, pone en escena también, de modo contrastivo, semejanzas y diferencias en los personajes de las madres —los padres están ausentes o en un rol definido más bien por su responsabilidad en la organización, como en *Infancia clandestina*—. No es irrelevante la cuestión por cuanto la decisión de continuar viviendo con los hijos y llevarlos incluso a algunas de sus actividades a sabiendas de los riesgos que corrían —una vez Diana lleva a Laura en la camioneta al reparto del periódico— es uno de los aspectos que ha suscitado las mayores críticas en cuanto a la militancia clandestina. Una escena nodal de esta última película muestra justamente la tensión dramática entre la madre y la abuela, que pide hacerse cargo de los niños en la más elemental lógica del sentido común. Sin embargo, el personaje de la madre de *El premio* es quizá pionero en cuanto a mostrar la antítesis de un perfil heroico, la desolación en la que transcurrieron muchas vidas en las distintas variantes del exilio interior. En cierto modo hay, en las tres

ficciones, un intento de “entender sin entender o entender al revés”, como dice la niña Laura, que supone también, sobre todo en *Infancia clandestina*, entender la intensidad de la esperanza, ese momento en que se creía todavía posible una transformación radical del estado de las cosas.

Benjamín Ávila, el director de *Infancia clandestina*, enfatiza ese tratar de entender el lugar del otro, el “porqué nos hicieron esto”, aludiendo en particular al infausto desenlace de su película en el cual la casa es asaltada, sus moradores resisten ante los ojos espantados de Juan detrás de su escondite —la estructura del cómic introduce aquí un alejamiento para poner en escena la violencia, lo intratable—, él mismo es secuestrado, interrogado y dejado finalmente a la puerta de la casa de su abuela mientras su hermanita en la ficción es apropiada y entregada a otra familia. Un modo de narrar la propia historia, en la cual su hermano menor también fue apropiado y recuperó su identidad en 1984, uno de los primeros nietos recuperados. Afirmará en la entrevista no archivada que ya mencioné que nunca creyeron que irían a hacerle eso a los hijos, reiterando algo de lo ya escuchado en la ímproba tarea de encontrar explicación lógica a un tiempo dislocado.

Más allá del valor intrínseco de estas obras —la de Alcoba es una novela de aliento poético, los dos films, ambos óperas primas como largometrajes, están muy logrados, cada uno en su género, *Infancia clandestina* es una producción que apunta a circuitos de gran público³, mientras que *El premio* es una película de autor, atenta al proceso de su realización y a los circuitos escogidos para su promoción⁴— lo que me interesa aquí, en una lectura

³ *Infancia clandestina* fue seleccionada para representar a la Argentina en la sección Mejor película extranjera del certamen de los premios Oscar (2013), hecho que también es significativo en cuanto a la posibilidad de poner esa espinosa temática en un contexto amplio, tanto nacional como internacional.

⁴ En un contacto con la directora, Paula Markovitch, quien finalmente se exiliara con sus padres en México, donde vive y produce —su film fue presentado en la *Berlinale*, por ejemplo, representando a ese país— nos decía: “creo que un film no es solo lo que se ve en una pantalla sino también los procesos creativos y tal vez, también la manera en que se exhibe y difunde es parte de la obra misma [...] la manera en la que se ‘hizo’ *El premio* y la manera en que intenté concebir su promoción [...] ha sido muy importante para mí. Por ejemplo la proyección en el museo de la Memoria [el Centro Cultural Haroldo Conti, en Buenos Aires] me pareció fundamental para la obra” (15 de septiembre de 2013).

sintomática, es la temporalidad de su emergencia —ese “estado de memoria” que traducen— y el modo en que cada una pone en escena algo de lo cual poco se ha hablado hasta ahora: la vida cotidiana en dictadura, no solo la de esos personajes arrastrados por una “locura” revolucionaria, sino también ese trasfondo de miedo que involucró a la sociedad entera, quizá inadvertidamente para algunos, y que acompañó como una sombra la normalidad en un estado de excepción.

En primer lugar, la convivencia bajo un mismo techo del arsenal y la vida familiar, la trama de vigilancia, engaño y secreto que envuelve la cotidianidad de la militancia bajo la amenaza represiva del Estado, no habían sido abordadas hasta ahora del modo en que lo hacen *La casa de los conejos* e *Infancia clandestina*: desde los ojos de la infancia y desde la propia experiencia. Un tema espinoso, quizá poco conocido para vastos sectores, en especial ese “gran público” al cual apunta la película —que no por ello atenúa su valor político—. El impacto en la audiencia —más perceptible en el caso del film— muestra efectivamente una capilaridad en la recepción que quizá no existía años atrás y también, una vez más, la potencialidad de la ficción para aportar a la elaboración colectiva de las memorias del pasado. Cabe acotar que *El premio* —multipremiada en festivales y con muy buena recepción del público en distintos países— recién se ofreció en una sesión de preestreno en Argentina en el ámbito del Museo de la Memoria.

Por otra parte, la normalidad suponía entre otras cosas el disciplinamiento de la vida cotidiana y de la infancia “desde la escuela” —las tres ficciones, cada una a su manera, dan cuenta de ello—, la escuela como un lugar clave en el afianzamiento del proyecto cultural de la dictadura, que era más sólido de lo que podría pensarse. Sobre ese proyecto y su relevancia en la escala de las transformaciones, que el llamado “Proceso de Reorganización Nacional” se sentía llamado a realizar, da cuenta el estudio que mencionamos al comienzo sobre la revista infantil *Billiken*, emblemático material de apoyo escolar y entretenimiento durante generaciones —fue fundada en 1919 y continúa saliendo sin interrupciones con su frecuencia semanal—. La investigación muestra la profunda complicidad del medio —la editorial Atlántida— con los objetivos de la dictadura en cuanto a la instauración de un orden unívoco de valores basado en la obediencia, el respeto a la tradición, la autoridad y la disciplina; la existencia de un mundo regulado, sin conflictos;

la exaltación de la técnica y la modernización —afines a las políticas neoliberales en curso— y en un rango no menor, la representación de las fuerzas militares en roles abnegados, de ayuda y defensa de los intereses nacionales y de la soberanía⁵. Como afirma la autora, Paula Guitelman,

[l]os militares de *Billiken* premian a los alumnos (como nos lo muestra *El premio*). Ser tiernos y obedientes no les impide ser al mismo tiempo valientes, sacrificados y viriles, prestan su colaboración en campos que no son los propios, siempre pensando en el beneficio común (Guitelman 2006: 115).

Hasta aquí (auto)ficciones de infancia —o ficciones autobiográficas— que nos proponen repensar el tiempo que fue desde un hoy que condiciona la mirada —los tres autores asumen conscientemente ese lugar de enunciación, que entraña tanto la necesidad de comprensión como de hacer justicia a su propio pasado—. Laura Alcoba dirá, por ejemplo, en su prólogo: “si al final hago este esfuerzo de memoria para hablar de la Argentina de los Montoneros, de la dictadura y del terror, desde la altura de la niña que fui, no es tanto por recordar sino por ver si consigo, al cabo, de una vez, olvidar un poco” (2010: 7). Paula Markovitch por su parte escribe en un mail: “Creo que no es casual que surjan muchas obras en torno a la infancia en dictadura, ya que los que fuimos niños en esos años, tenemos la edad para procesarlo y contarlo”.

¿Pero qué ocurriría si pudiéramos asomarnos a otras figuraciones de infancia, a otras voces, no ya ficcionales sino “verdaderas”? De niños cuando fueron niños y que por lo tanto responderían de otro modo a la pregunta del comienzo: “¿Quién habla allí?”.

Esa aventura fascinante —y desgarradora— es la que nos propone el libro de Hugo Paredero, *¿Cómo es un recuerdo?* (2007), que completa nuestro corpus: una recopilación de voces de 150 niños de 5 a 12 años, que vivieron parte de su infancia en dictadura y hablan de ella apenas llegada la demo-

⁵ El análisis, desde una perspectiva de crítica cultural, abarcó dos años emblemáticos durante el periodo dictatorial, 1977 y 1978, años de intensa violencia represiva en los que también tiene lugar el Mundial de fútbol. El propósito, según la autora, era indagar el tipo de subjetividad infantil y el ideal de niñez que la revista conformó en el plano discursivo y su estrecha relación con los valores imperantes.

cracia, es decir, con el recuerdo vívido en los ojos y una increíble libertad en las palabras. Niños de distintas regiones, clases sociales y orientaciones familiares, algunos de ellos —21— con padres desaparecidos, cuyos testimonios fueron recogidos con una metodología afín a la “bola de nieve” a partir de un cuestionario elaborado con ayuda de pedagogos y psicólogos. La entrevista se orienta con algunas preguntas abiertas, indicativas, y las respuestas —con la extensión que cada uno quiso darle— se ordenan en el libro según esas líneas temáticas, con la referencia de autoría y la edad de cada participante. Al final se recoge la lista de nombres, algunos de ellos con el agregado de un breve párrafo que da cuenta de su estado actual (profesión, familia, lugar de radicación). Para dar solo algunos ejemplos de distintos capítulos, agrupados según esas preguntas:

Sobre los señores con gorra que se pusieron a gobernar...

Me gustan los militares, y los premios que les dan. Me gusta que ellos siempre reciben medallas en su honor por defender a la Patria. [Héctor F. Vega, 10 años] (Paredero 2007: 18).

Secuestraban a la gente y les hacían cosas feas. También a un tío mío le hicieron lo mismo. Yo tenía mucha bronca porque pasaba todo eso y era chiquito. ¿Pero la gente grande que tenía bronca qué hacía para que se fueran los militares? [Pablo G. Aguila, 10 años] (18).

No sé qué contestar... Todavía no me enseñaron en la escuela una gran explicación de los señores con gorra. [Lionel Mendiz, 9 años] (21).

No me gustan los militares, son malos, entran a las casas y matan a la gente... o los desaparecen, como a mi papá. [Ernesto Ringa, 8 años] (23).

Estoy pensando... Porque mi mamá no me cuenta tanto, entonces yo no sé mucho... ¿Esos señores de gorra no serán los que ordenaban que se lleven a las personas y las hagan desaparecer? [Juan María Cruz, 5 años] (21).

Hicieron todo lo más feo que pudieron. Con ellos todo se convirtió en miedo. [Federico Báez, 10 años] (22).

Cuando la gente comenzó a olvidarse del Mundial (1978)⁶...

La gente se preocupaba porque la plata no alcanzaba y cada vez más no podían darse todos los gustos. Por suerte, las familias podían conservar todavía su cariño. [Gabriela Wyczykier, 11 años] (42).

No podía alcanzar la plata porque los gobernadores eran todos hombres y los hombres siempre gastan mucha más plata que las mujeres. [Daniela Ledesma, 10 años] (43).

La gente se empezó a dar cuenta de que les querían hacer el mal y empezaron las reuniones en las calles, empezaron a tirar piedras al gobierno, todas esas cosas. También la policía se defendía con gases lacrimógenos. Y después mataron a mucha gente. Yo he visto en la televisión que venían corriendo los militares y había una casa que la bombardearon, la ametrallaron, y ellos después salieron disparando sin que nadie los persiga. [Ignacio La Fuente, 9 años] (43)⁷.

Sobre lo que se conversaba en la casa...

Hablaban de los árboles, de las flores, de que hacía mucho frío y caía nieve, del amor, de la gente que se moría, de aviones, de helicópteros, de autos, de micros, de comidas, del arbolito de navidad y también de sillones... [Malena Martín, 5 años] (74).

Charlaban de que los hijos ya eran grandes y se iban al servicio militar y entonces la gente dejaba de charlar y lloraba, porque a veces los hijos se mueren. [Rafael E. Armendáriz, 8 años] (78)⁸.

Conversaban de los desaparecidos, como en el caso de mi papá. Que no sé, él pensaba de una forma y un día lo agarraron y lo metieron en un auto y no sé

⁶ El Mundial, que ganó Argentina y que despertó gran entusiasmo en un país de larga tradición futbolística, fue utilizado por la dictadura como un acercamiento popular, sustentado por consignas chauvinistas.

⁷ Y hasta es posible —sin forzar la hipótesis— que la casa bombardeada que el niño recuerda haber visto en la televisión haya sido la “Casa Anahi” retratada en el libro de Laura Alcoba.

⁸ Las referencias a la muerte en este capítulo remiten también a la guerra de las Malvinas (1982), que la dictadura libró contra el Reino Unido por la supuesta recuperación de esas islas del Atlántico Sur históricamente reivindicadas como argentinas, que respondió prioritariamente a una estrategia de afianzamiento del régimen, ya muy desacreditado, y cuya derrota, en una vergonzosa capitulación, aceleró su fin.

dónde lo llevaron... Ahora nos enteramos, pasaron todos estos años hasta que yo fui grande, y después mi mamá me contó que lo habían matado, pero no sé quién lo mató, lo mataron en otro lugar, no lo mataron acá. [...] Cuando pienso tengo una sensación triste, pero bueno, ya pasó y no hay nada que hacer. [Camilo Moncalvillo, 9 años] (82).

Sobre la palabra desaparecidos...

¿Alguna vez podrán encontrarlos a esos chicos, a esos padres, a toda esa gente que está desaparecida? ¿Por qué no pueden volver a su casa, porque no conocen el camino o porque se los hicieron olvidar? [Mónica Martín, 8 años] (184).

Una vez, cuando yo era chico, mi mamá no sé lo que estaba haciendo y mi papá tampoco... Estábamos mirando la tele, y después no sé qué le pasó a mi hermana, gritaba mi hermana, y no sé dónde estaba mi mamá y vino una amiga y se fue y después vinieron los que la secuestraron, y mi hermana le preguntó a los hombres qué hacían con los revólveres y los hombres le dijeron que jugando al policía y al ladrón, mi hermana me lo contó. [Pedro Marín, 7 años] (17).

De eso sé que a mi prima le ha desaparecido su mamá y su papá. A mí, mi papá, y no sabemos dónde está. A mi papá lo han llevado preso y después lo han matado, pero todos los días mi mamá sale a averiguar si está vivo. [Andrés Gómez, 8 años] (191).

Hugo Paredero, periodista y conductor de radio, recogió estos relatos en 1984, durante el primer año de la reciente democracia, armó el libro y trató durante largo tiempo de encontrar editor, sin éxito. Todos opinaban que era muy interesante pero no se atrevían a publicarlo. Algunos, porque consideraban que las heridas estaban aún abiertas, y más tarde, porque estarían cicatrizando y no convenía recordar... Hasta que una vez —como en los cuentos de hadas— unos hermanos que escuchaban la radio mientras trabajaban encontraron su voz muy familiar y creyeron reconocer en ella a quien les había hecho una entrevista bastante singular cuando eran niños, veintitrés años antes... Lo llamaron y resultó algo de un orden casi mágico: eran dueños de una editorial, Libros del Zorzal, y la publicación, que sucedió en 2007, les pareció una tarea histórica e irrenunciable.

Se cruzan así en la trama de mi corpus, en una evidente sintonía narrativa, voces distantes en tiempo y lugar que sin embargo “hablan de lo mismo”.

Quizá esa sintonía atestigüe de la pertinencia de haberlas convocado. Pero es la concepción dialógica bajtiniana, que aúna respuesta y responsabilidad, la que nos ayuda a comprender que esas voces “responden”, cada una a su modo, a la inquietud memorial que dejó como impronta ese pasado. Una inquietud que no se agota en este pantallazo —hablando de cine— sino que deja afuera —un “exterior constitutivo”, según la clásica expresión, cara a Derrida— otras memorias en conflicto en una sociedad que —como todas— dista de ser una totalidad reconciliada.

Quizá este “estado de memoria” diga, en la celebración de los 30 años de democracia, que hemos alcanzado la madurez suficiente para poder hablar de lo acontecido en múltiples registros, más allá de la “infancia” (Agamben 2007) y también sobre la infancia, aunque las heridas no hayan cicatrizado del todo y muchas queden abiertas sin remedio, como el abismo de lo trágico. Sin embargo, en el país del “Nunca Más”, donde en buena medida se ha dado cumplimiento al mandato ético de verdad y justicia, siguen pendientes innúmeras preguntas que quizá nunca podamos responder.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2007): *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ALCOBA, Laura (2010): *La casa de los conejos*. Buenos Aires: Edhasa.
- ARFUCH, Leonor (2008): *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2013): *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl (1982): *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (1990): *Infancia en Berlín hacia 1900*. Barcelona: Taurus.
- BENVENISTE, Émile (1993 [1966]): *Problemas de lingüística general*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- GADAMER, Hans-Georg (1977): *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- GUITELMAN, Paula (2006): *La infancia en dictadura*. Buenos Aires: Prometeo.
- PAREDERO, Hugo (2007): *¿Cómo es un recuerdo?* Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- RICŒUR, Paul (2004): *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

EL SONIDO RECOBRADO

Albertina Carri

Es una situación algo incómoda para mí ser parte de este coloquio y de su publicación en libro, ya que soy la única conferencista que no pertenece al ámbito académico, más bien mi rol en el mundo del pensamiento es el de la acción. Yo hago cosas —obras, filmes, performances, programas de TV, instalaciones audiovisuales— que luego ustedes analizan, destrozan, desmenuzan y hasta elevan a categorías que para las personas que venimos del campo de la acción son impensables.

Me iba a acompañar en este pequeño gueto de la no-academia, si existe tal categoría, Mariano Llinás, cineasta argentino, coetáneo y amigo. Supe que no viajaba de sus propios labios; nos encontramos yendo a ver ambos una obra de teatro de lo más extrema y desde su butaca, para no faltar tanto a la verdad, desde una silla de plástico ubicada dos filas de sillas de plástico más atrás de donde yo estaba me gritó: “No viajo, te dejo sola”. Le contesté: “No esperaba menos de vos”.

No es cómodo para mí tampoco, seguir hablando de testimonio, memoria y política, sin embargo, todo el tiempo me siento interpelada por ciertos discursos sobre la memoria o la no-memoria. La idea de olvidar.

Que en un país donde se cometieron crímenes de lesa humanidad con la connivencia de una clase media y alta educada, blanca y culta, que aún se rasga las vestiduras diciendo que “los desaparecidos son el pasado”, “que los derechos humanos se están violando aquí y ahora mismo, que basta con los desaparecidos”, “que basta de buscar culpables cuando lo que hubo fue una guerra sucia”, “que los juicios” —que finalmente se están llevando a cabo luego de 35 años sin justicia— “se usan políticamente”. Que en un país donde sucedieron cosas atroces a la vista de todos hace tan poco tiempo se diga con total liviandad que hay que olvidar es doloroso y también injusto. Nuestra sociedad arrastra con algo muy grave en su identidad más profunda.

La sociedad argentina no ha aprendido la lección, si es que tal cosa es posible. Para una gran parte de los argentinos los desaparecidos siguen siendo un tema de los otros, de esos pocos a los que les sucedió eso, no es un tema de todas y todos, es un tema de ellos, algo que está allá afuera y que en el ámbito de lo doméstico no deja nada para pensar. Que todos y todas hayamos ido a escuelas donde nos hacían formar fila y tomar distancia, donde las amonestaciones estaban a la orden del día por cualquier sonrisa fuera de lugar, no merece ninguna reflexión, que seamos todos hijos de ese plan sistemático de represión donde estaba habilitada la piña, la patada, el “te voy a matar”, el machismo extremo, el poder mal ejercido, no merece ninguna reflexión ¿Qué significa un Estado que reprime? ¿Qué conductas en el ámbito de lo privado habilita semejante despliegue de horror? No, no hay nada que pensar si en mi familia no mataron a nadie. La lección que no aprendimos es la de la violencia, esa que no tiene cura, esa que se arrastra en el alma de aquellos a los que aún buscamos porque sus cuerpos no están. Esa que se desparrama por ahí a fuerza de negación y más negación.

No sé cómo se acaba con esto, no sé cómo podríamos ser una sociedad menos negadora, una sociedad que se mire al espejo de los crímenes de lesa humanidad que pesan en su constitución. Pero hay una cosa que si sé y es que la justicia ayuda a liberar las almas de aquellos que han sido torturados, violados y asesinados, también sé que el arte es el espacio para desplegar preguntas y abrir otras, el arte es la grieta y la grieta es un nuevo espacio, una zona que no existía y ahora está ahí, molesta, altanera, llamando la atención de los que quieren mirar para otro lado.

Estas son las razones por las que no refiero aquí el resultado de una conferencia sino más bien las motivaciones y el desarrollo de una videoinstalación que repiensa mi película *Los rubios* (2003) y plantea algunas cuestiones más sobre la memoria. Aclaro que en el término *arte* incluyo las expresiones cinematográficas.

El Sonido Recobrado es una muestra audiovisual que consta de dos obras: *Punto Impropio* y *A Piacere*. Estas dos obras recorren la no-obra de mi madre, asesinada junto a su esposo durante la última dictadura eclesiástico cívico militar, y el dominio que el tratado que escribió Ana María en formato epistolar —ese no-libro— tiene sobre mi voz.

PUNTO IMPROPIO

Durante el año que mis padres estuvieron secuestrados mi madre escribía cartas a mis hermanas y a mí dándonos consejos de todo tipo, a mis tías pidiéndoles que se hagan cargo de nosotras, a mis abuelos solicitándoles ayuda para que nos críen. Escribía cartas con formato de legado, escribía cartas con lenguaje cotidiano, escribía para acortar una distancia que ella sabía sería irreparable. En esas cartas hay muchas palabras, letras, frases, emociones y puntos. Esas cartas están llenas de puntos, para cambiar de párrafo, para seguir con otro tema, para recomendar un nuevo libro y luego otro y luego otro más.

Mamá era profesora de literatura y en esas cartas una de sus grandes preocupaciones era cómo nos formaríamos en esa disciplina cuando ella no estuviera, en cada una de esas cartas hay un libro a leer. Esas cartas son el libro que Ana María no pudo escribir, a diferencia de mi padre que escribió varios, ella no pudo escribir ninguno, porque fue madre muy joven, porque era la mujer de un prometedor intelectual, porque la asesinaron con apenas 36 años.

Hace diez años se estrenaba *Los rubios*, mi segundo largometraje y probablemente el más conocido de mis trabajos. No pasaron tantas cosas en estos diez años como para decir que el mundo es otro pero sí pasaron las suficientes como para preguntarse ¿por qué diez años más tarde sigo contestando sobre la idea originaria de ese film? Y lo que más curiosidad me provoca es ¿por qué mis respuestas siguen generando tantas adhesiones como enconos?

En este contexto surge la videoinstalación *Punto Impropio* (fig. 1). Esta obra no intenta dar respuesta a ninguna de estas preguntas sino más bien dar cuenta de diez años más de ausencia y seguir interrogándose sobre ese órgano vital y extraño llamado memoria que es el que inspiró a la película original.

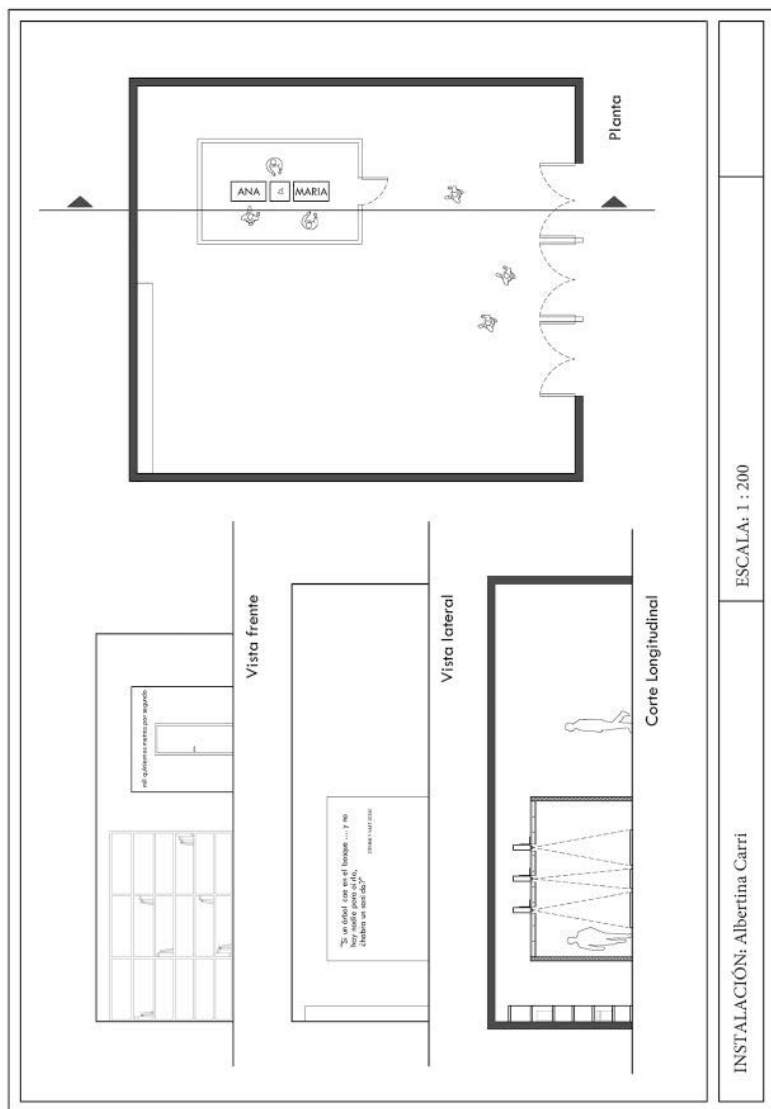


Fig. 1: Planimetría.

La instalación consta de tres proyecciones cenitales. Dos proyecciones apaisadas y una proyección cuadrada que va en medio de las otras dos. Organizadas las tres formando una línea recta en el piso. Las dos proyecciones rectangulares (apaisadas) forman el nombre de mi madre ANA MARÍA, la proyección cuadrada es un punto en medio de sus dos nombres:

ANA . MARÍA

En ese punto es donde sucede la acción.

Ana María es el nombre de mi madre.

Ana María es apenas mi madre, lo que tengo de ella.

Ana María es mi madre desaparecida.

Ana, es la madre de María, según una antigua leyenda.

Ana . María es un homenaje a mi madre muerta.

Es una forma de saturar la ausencia de juicio por su asesinato, la falta de restos óseos, la falta de ritos mortuorios. Con el paso del tiempo no solo me falta ella, que me seguirá faltando siempre, también me falta la justicia y la liturgia de la muerte.

También faltan partes de mí, esas que quedaron congeladas en una escena de violencia tal que no sabía que la recordaba muda. Durante 36 años recordé el secuestro de mis padres en mudo, hace apenas unos meses el sonido volvió a mí. El sonido explotó en mí, y ese sonido me amplió el horizonte y le puso un punto a una furia silenciosa.

Punto como extensión, punto como final, punto como continuación, punto como sutura, estar acá y punto.

Las palabras, puntos, trazos escritos de puño y letra por mi madre secuestrada, será lo que se proyecte en el proyector central. El punto, como una mancha de tinta, será quien comande el sonido y la trama de lo que allí se escucha: pedazos de *Los rubios* pero ahora regidos por ese sonido recobrado en la voz de la hija. Las cartas escritas por mi madre, leídas en mi propia voz y también leídos los signos de puntuación como en un dictado de escuela primaria se intercalarán con el sonido de la película construyendo un nuevo relato. Cada cambio de escena, cada cambio de tono, estará comandado por ese punto que se impone en la proyección central creando una nueva sinfonía de voces, entreverando el verbo de la madre con el de la hija.

Las tres proyecciones correrán a 24 cuadros por segundo. La proyección central, el punto, tendrá cuadros desaparecidos, puntos de luz, haciendo que las imágenes que allí se proyectan —siempre en el trazo de mi madre, a veces formando una palabra, a veces tan solo una letra y otras apenas una línea en una hoja cuadriculada— sean al ojo del espectador extrañas y por momentos invisibles o fantasmales. En definitiva, la letra escrita por mi madre, el punto de luz que recuerda la falta, convertirá la experiencia de oír *Los rubios*, los puntos y comas escritos por Ana María y la urgencia que desborda cada una de las palabras que ella escribió, en una experiencia aterradora. Evocando un estado de ánimo cercano al sonido recuperado.

Lo que entiendo hoy, a diez años de haber estrenado *Los rubios*, es que esa realización no era una película sino un punto de partida, una forma de estar en el mundo y un modo de interpelar aquellos pensamientos que se consideran axiomas en la manera de representar a las víctimas y sus consecuencias. Supongo que eso es lo que la ha convertido en materia prima de tantas investigaciones, su capacidad de ser y de no ser. El cine es una posibilidad única en cuanto medio de expresión pero una película puede no ser una cosa en sí misma sino más bien parte de un plan, creo hoy que este es el caso de *Los rubios*, por eso se replicó en un libro y ahora en una videoinstalación.

Hablar de consecuencias sin agregarle la palabra política detrás ya es un intento de desandar cierta forma de hacer política con la historia reciente y sugerir a la memoria volver en sí misma: pensar en el recuerdo como autónomo de lo fatal y aun preguntarse qué es lo que pedimos cuando pedimos justicia. Hay una violencia ejercida desde determinada retórica en una forma de evocar la experiencia colectiva en contra de la subjetividad, como si esta última no fuera consecuencia de una experiencia, justamente, colectiva.

La experiencia de olvidar. Durante 36 años recordé la escena del secuestro sin sonido pero nunca noté que esa escena que siempre describí sin miedo era muda, solo lo noté el día en que de pronto, de un momento a otro, escuché las frenadas de los autos y el corazón se me aceleró como si los autos vinieran hacia mí en ese mismo instante. Estaba sola, en mi casa, leyendo a Sebald, estaba en mi presente mullido y acogedor, y aparecieron unos motores acelerando, chirridos de llantas contra el asfalto, miles de tacos de botas sonando contra el pavimento, era tan nítido el sonido del taco que se apoya, que se arrastra sobre el pedregullo, que me daba la sensación de que estaban

rasguñando esa vereda para siempre. Esa calle ya no sería la misma, pero yo lo supe mucho tiempo después, 36 años más tarde de lo ocurrido.

Recuperar el sonido significó recuperar la experiencia de miedo y terror que viví en ese momento, a mí el secuestro de mis padres, en el cual estuve presente, no me provocaba siquiera angustia, recordarlo era como pasar un guion escrito por otro, lo conté mil veces, en situaciones diversas, de mayor y menor intimidad; nunca sentí espanto al contarlo e incluso sentía que mis diferentes oyentes sobreactuaban un poquito al escuchar mi relato, que de tantas veces repetirlo, para mí ya no significaba nada y para el escucha de turno era tan espeluznante imaginarse a esa niña en medio de esa situación. Sin embargo, con el sonido no solo pude ubicar el terror en su lugar, porque el miedo que experimenté en esa escena habitaba en alguna parte de mí, disociado y por lo tanto sin explicación, como un animal que, herido por un cazador furtivo, queda agazapado en una cueva y cualquier sonido externo lo hace atacar sin razón. Con el sonido no solo pude poner la turbación, la desconfianza y el pánico en su lugar, con el sonido vino el tiempo, durante años imaginé la escena como si hubiese sucedido en apenas unos minutos, y al escucharla me di cuenta de que estuve horas en la calle en manos de unos tipos que aún no sé qué hicieron conmigo.

El espectador entra a una sala vacía donde no parece haber nada, salvo una piedad al fondo del salón. Esa “piedad” es una habitación rectangular con una sola puerta, sobre la puerta se escribe la frase: *mil quinientos metros por segundo* —luego analizaremos esta oración—. El espectador abre la puerta y entra en la habitación (de tres por cuatro metros aproximadamente), allí el sonido lo invade y se encuentra en el piso con las tres proyecciones que forman la imagen apaisada:

ANA . MARÍA

Las proyecciones —directas al ojo del espectador— lo obligan a agachar la cabeza. El sonido no es confortable, la posición del cuerpo tampoco y los trazos que el punto devuelve son por momentos confusos o demasiado brutales las palabras que infieren narraciones graves. ¿Por qué quedarse ahí? se preguntará el espectador a la vez que el agudo de las frenadas de unos autos se imponga en su emoción al grave de los tacos sobre el cemento. A la vez

que las preguntas y frases escritas por Ana María *¿te portás bien? ¿aprendiste a nadar? ¿cómo te llevas con tus primos? ¿quierés a tus hermanas? ¿jugás mucho? Portate bien. Queré mucho a tus tías*; leídas en mi propia voz se crucen con mi propio relato en la voz de la actriz Analía Couceyro de *Los rubios*, armando una trama de voces de mujeres que no gritan como en el film, tampoco piden deseos; estas voces dicen, traducen la lengua materna de tradición oral que se ha convertido en escrita por causas de fuerza mayor, en un tejido de palabras que van de lo doméstico a la necesaria liberación de América Latina del pensamiento occidental hegemónico e imperialista, para interpretar la cultura de nuestros pueblos.

El espectador se irá cerrando la puerta de la piccita y saldrá a la sala vacía, al silencio del salón, pero una rémora de ese sonido y de esas imágenes le quedará en la retina, o donde pueda llevarla. Ese residuo es el plan y la insistencia es mi estrategia.

En una de las paredes exteriores de la piccita se expone el siguiente problema planteado por Stevens y Vartjovski: “Si un árbol cae en el bosque... y no hay nadie para oírlo, ¿habrá un sonido?” (Chion 1999: 62).

El sonido en su definición física es un movimiento de moléculas causado por un cuerpo en vibración en un medio cualquiera. Y en su definición filosófica el sonido es una sensación. Es decir que el sonido es tanto la causa como el efecto, a diferencia de la imagen se utiliza la misma palabra para definir dos fenómenos de naturaleza bien distinta. Para Chion que ha dedicado su vida al estudio del sonido en sus múltiples acepciones, esta confusión lingüística es inaceptable.

El problema del sonido, a diferencia de la imagen, es que su efecto es mucho más inaprensible, su alcance emocional es mucho menos comprensible que el de la imagen, de ahí el poder de la música. La identificación que produce una melodía o incluso el crujir de una rama o el impacto de una bala es mucho más contundente como sensación física que la vista de una foto de una persona ensangrentada, hasta cuando la imagen es intolerable o abyecta el sonido sigue siendo más poderoso en su intención. Quizás porque el efecto del sonido lleva en sí mismo la latencia.

El sonido es de alguna manera lo que Barthes denomina como *punctum* en una fotografía (2006: 59). Barthes plantea que la mirada directa es una experiencia excesiva y que el recuerdo aporta más detalles que el estímulo

directo, como si fuese necesario “apartarse” de la visión para llegar a una consciencia emocional.

El sonido hace ese proceso por sí mismo y se instala de forma directa en esa consciencia emocional, aunque seamos capaces de *obturar* ciertos sonidos rítmicos o constantes, en líneas generales lo sonoro transgrede nuestra percepción, porque lo audible tiene la extraña facultad de despertar sensaciones complementarias a las sonoras.

Mil quinientos metros por segundo es la distancia que recorre el sonido en el agua y se oye mediante conducción ósea. Y esta es la primera experiencia sonora a la que estamos expuestos en el vientre materno. Es decir que nuestra escucha primitiva es corporal, cuando salimos del vientre y el líquido amniótico se despeja de nuestros oídos pasamos a la escucha aérea, que será la que experimentaremos por el resto de nuestra vida, los sonidos comienzan a llegar a través del aire a nuestra ventana auditiva. Si bien el sonido es bisensorial, ya que vibra en el cuerpo, su principal fuente de escucha es el oído.

Nuestro primer aprendizaje del mundo es entonces a través de la percepción sonora y de alguna manera esos mil quinientos metros que recorre el sonido en el agua remiten a esa experiencia primitiva de contacto con la madre.

Al recobrar el sonido también encuentro a mi madre, la desesperación que se lee en sus cartas, me doy cuenta de que son una parte importante en mi formación y también se revela en mí un yo anterior al trauma. Resulta que recién a los 40 años empiezo a tener recuerdos de felicidad compartida con mi madre, aparece una complicidad entre nosotras que yo desconocía. Me reconozco como víctima por primera vez en mi vida y tomo la decisión de declarar en la causa por la desaparición y posterior asesinato de mis padres. Durante años consideré que mi testimonio era una pérdida de tiempo para la justicia, en la frase “yo tenía apenas tres años” apoyé una estructura gigante, carente de sentimientos solidarios con el resto del mundo. Mi testimonio importa, no porque sea mi experiencia, sino justamente porque es la construcción de una experiencia colectiva y como tal ya no es mío, es un bien de otros.

No es casual que los recuerdos se hayan desatado en el último tiempo, la causa de mis padres está por elevarse a juicio y esa justicia de la que renegué durante años evidentemente despliega un nuevo espacio donde lo traumático ya no actúa como tal.

Al sonido de la película original ya se le sumaron las palabras y la puntuación de mamá, y ahora se le sumarán partes de la declaración que hice ante la justicia, un documento que, segundos después de su nacimiento, se convierte en un engranaje más de esta ficción. La escena en que la actriz describe el secuestro en primera persona en *Los rubios* se repite una y otra vez, y mis relatos se intercalan en la voz de la actriz y en la mía y se apagan detrás del sonido recobrado: el pensamiento de Ana María. Como si ese pensamiento fuese capaz de abrazar y calmar algo de la trama de horror en la que hemos quedado atrapadas por años.

La piecita: en un principio imaginé esta habitación como una sala velatoria, donde ponen el cajón y velan a la muerta, y el gran salón como el espacio donde los deudos recibiríamos los pésames de las personas que por allí pasen. Por eso también la posición de las proyecciones que forman de algún modo un cuerpo acostado.

No sé qué es esa piecita, también puede ser el vientre donde se experimenta el ritmo por primera vez al escuchar el propio corazón y el de la madre. Tal vez sean las dos experiencias a la vez, el comienzo y el final de la vida. Quizás esos dos instantes en la línea de tiempo que significa un relato carente de linealidad, como es una vida, sean un punto, sean ese punto no real que genera una curva cerrada con un punto en el infinito, un único punto, el punto impropio, como un punto de luz que se abre como un diafragma fotográfico y se extingue haciendo tan solo el movimiento contrario; y si el espectador es capaz de dejarse tomar por la intimidad de esos sonidos y esas imágenes, es probable que encuentre en su emoción su propio instante gramatical e infinito en la urdimbre de su existencia.

Lo que sí es seguro es que para llegar al interior de la piecita hay que atravesar el silencio —del salón— y cada visitante hará su propio camino.

En la pared del fondo de la gran sala se proyecta la fotografía de una biblioteca gigante que contiene los apenas veinte libros que llegó a recomendar mi madre durante su secuestro. Esta imagen, realizada en múltiples capas de proyecciones que se suman sobre superficies líquidas y volátiles, transforma a la imagen estática original en una figura que respira, como respira el tiempo o como respira el sonido, sin embargo, lo estático de la toma fija se percibe en la estructura de la biblioteca, como la muerte de mi madre o como la imagen que me ha quedado de ella, de eterna y desbocada juventud.

En la pared donde se proyecta esta biblioteca está escrito en gráfica el siguiente poema de Ricardo Carreira:

Hay trescientos libros cerrados En mi biblioteca.
libros, biblioteca.
300 palabras por página palabras, páginas.
Voy leyendo palabra por palabra.
palabra.
Sé que estás ahí, leyendo*.

Esta sinfonía audiovisual será el punto impropio que significa el hecho de hacer memoria, la posibilidad de frontera infinita en la que se convirtió mi madre al solo poder ser evocada, al haber perdido todo contacto real pero nunca haber perdido contacto, desde mis cuatro años de edad.

A PIACERE

Siete proyectores de 35 mm, 16 mm y 8 mm, formados como una orquesta sinfónica y conectados entre sí mediante un circuito eléctrico que termina en unas cinco llaves, están a la espera de que cada espectador arme su propio tiempo sonoro y visual, a placer. Cada llave eléctrica encenderá los motores y las lámparas —con filtros de distintos colores en cada lente— de algunos proyectores, y según las llaves que se combinen se formará la sinfonía temporal, superponiéndose el sonido de los motores y las pequeñas proyecciones (50 mm x 40 mm) de distinto pretexto cada una, formando diferentes tonalidades perceptivas del color y diferentes órdenes sonoras.

Esta libertad que tendrá el espectador para formar su propio espectro audiovisual, es el legado que Ana María ha dejado sobre mí en su libro no publicado.

El Sonido Recobrado es un intento *proustiano* de recuperar eso que se ocurrió en los pliegues del tiempo. Mi madre fue una persona extraordinaria,

* Nota de los editores: una de las pocas referencias sobre Carreira, “figura de culto del arte argentino de los sesenta” con referencia a este poema es de Mariana Robles (03.02.2013): textosmarianarobles.blogspot.de (31 de julio de 2015).

proveniente de una familia plebeya, rompió todos los pronósticos llegando a la universidad e interesándose por una materia como la literatura. Es muy conmovedora en sus cartas esa doble pertenencia: por un lado, leía obras en latín y discutía con la crítica literaria de la época, a la que ella consideraba vetusta, cuando ninguno de sus hermanos terminó siquiera el secundario, y por otro lado, una preocupación por el mundo más llano, los perfumes, las cremas, los gastos que implican un viaje en colectivo, la importancia que le da a un collar de perlas.

Dicen algunas lenguas que mi nombre viene de Proust pero también sé que mi madre militó durante un tiempo, que ahora parece poco pero que en su momento fue mucho, en Villa Albertina. Creo saber al día de hoy que mi nombre viene de ambas pasiones, un cruce monstruoso entre la alta y la baja cultura.

La osadía privilegiada que me heredó al nombrarme es lo que recobré al escuchar aquello que estaba obliterado.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (2006): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- CHION, Michel (1999): *El sonido. Música, cine, literatura*. Buenos Aires: Paidós.

III. DOCUMENTAL Y FICCIÓN

LA INDETERMINACIÓN EPISTÉMICA.
OBSERVACIONES EN TORNO A *LOS LABIOS*
(SANTIAGO LOZA/IVÁN FUND, 2010)

Emilio Bernini

Entiendo la “indeterminación” como un rasgo eminente del cine contemporáneo, que consiste en una indiferencia relativa entre lo documental como una forma del conocimiento del mundo y lo ficcional como otra forma de ese conocimiento. La indeterminación se sitúa pues entre dos tipos de epistemes que, históricamente, estuvieron enfrentadas. En efecto, los filmes indeterminados proceden a acercamientos históricamente incompatibles respecto de aquello que toman como objeto de representación o de puesta en escena. El documental fue un tipo de episteme, que definió su objeto en el otro —encontró en el otro étnico, social, cultural, racial, sexual su objeto de saber, del otro étnico como *Nanook, el esquimal* de Robert J. Flaherty (1922) al otro armado, en guerra contra el opresor político, como el palestino en *Ici et ailleurs* de Jean-Luc Godard (1976)— y fue asimismo un tipo de episteme que elaboró saberes sobre esos otros. La ficción, sin duda, también es un tipo de episteme, aunque con otra serie de modalidades narrativas —los géneros— que se mantuvo diferenciada en términos precisamente epistemológicos de lo documental. Ambos, ficción y documental, produjeron en la historia también dos espectadores que, en general, no se encontraron en la misma persona. El espectador de documental en gran medida no coincidía con el espectador de ficciones, porque ambos suponían dos expectativas divergentes y a veces incompatibles: una, la expectativa de documental, que involucra una espera vinculada a la experiencia y al mundo histórico (Nichols 1997), es decir, una espera relativa a un tipo de conocimiento, “documental”, de lo social, lo político y lo biográfico de las personas empíricas. Se trata, por tanto, de un conocimiento documental provisto o producido por películas

que ponen a su espectador en un vínculo particular con el mundo histórico, la experiencia y la vida. La otra expectativa, de ficción, indudablemente puede no rechazar lo histórico, la experiencia y la vida, pero siempre sabe bien que las narraciones “no” son el mundo histórico, aunque estas se parezcan demasiado a él. El espectador de ficción sabe bien esto y nunca confunde lo ficticio con lo empírico histórico aun cuando haga “como si” lo ficticio fuera lo histórico empírico. Habría que decir también que la expectativa de ficción está fuertemente formalizada por las modalidades narrativas genéricas, que son siempre modos estables y reconocibles de representación del mundo. Incluso cuando la ficción contemporánea recurra cada vez más frecuentemente a la hibridación genérica deliberada, sobre todo en la ficción industrial, el espectador siempre se confirma a sí mismo en el reconocimiento de los géneros híbridos. El documental, en cambio, como discurso no genérico, aunque pueda recurrir a elementos de géneros de la ficción, como Kiko Goifman en *33* (2002) y ciertos elementos del cine *noir*, por ejemplo, parece ser un tipo de discurso más abierto, menos regido, menos “reglamentado”, si bien se formaliza y encuentra igualmente sus reglas narrativas en distintos periodos o escuelas, del documental de exposición al cine directo, por ejemplo. Esa apertura del documental respecto de los modos narrativos que asume no supone solo su oposición ontológica a lo ficcional, ya que el documental se definió ontológicamente como un discurso de verdad y de objetividad opuesto a la ficción, sino también, y sobre todo, una relación que establece, que necesariamente establece, con el mundo histórico empírico.

El cine contemporáneo de la indeterminación altera las expectativas tanto del documental como de la ficción. Las altera, no obstante, no porque produzca una nueva expectativa, sino porque trabaja con ambas pero sin satisfacerlas completamente. En esto el cine de la indeterminación —que habría que llamar posdocumental o posficcional— presenta un mundo incierto, cuyo sentido vacila. El cine de la indeterminación parece desinteresarse por definir o establecer el modo en que ha sido captado el mundo, si se trata de la experiencia vivida y puesta en escena o de la experiencia recreada, inventada, para la puesta en escena. Pero ese desinterés también encuentra espectadores que ya no parecen enfrentarse a las películas con aquello que algunos narratólogos (como Gaudreault/Jost 1995: 39-42) llamaron una “actitud documentalizante”, en un caso, o con una “actitud de ficción”, en el otro.

En los filmes de la indeterminación pueden reconocerse distintos modos. Voy a señalar tres; hay otros, pero solo me detendré en tres (el último concierne a *Los labios*):

1. El posdocumental puede trabajar a partir de la disociación del fundamento de lo documental en el testimonio y el testigo, como ocurre ejemplarmente en una película de Anja Salomonowitz, *Kurz davor ist es passiert* (2006) (que en Argentina se tradujo como *Esto ya pasó*). Anja Salomonowitz disocia el testimonio de un grupo de mujeres víctimas de la trata de personas de los que enuncian esos discursos, puesto que aquellos que profieren a cámara los testimonios de esas mujeres esclavizadas no son ellas mismas, sino otras personas, mientras realizan sus tareas cotidianas. Esas personas son un funcionario en un puesto de frontera entre Austria y Alemania, un camarero de un burdel, una vendedora de vitaminas en un barrio, un cónsul en una embajada, un taxista. En *Kurz davor ist es passiert* se trata de una forma desviada de testimonio, que se preserva, puesto que se dice ante la cámara aquello que les ha ocurrido a esas mujeres, pero a la vez se altera, porque esa experiencia no pertenece a quienes hablan, y tampoco se trata de testigos propiamente presenciales, ya que quienes aquí hablan no se reconocen ni se declaran como tales. Al hablar están, más bien, atravesando un estado de trance, de posesión por el discurso de alguna de las mujeres sometidas que enuncian¹. Entonces, la pregunta que parece plantear el film austríaco es ¿cómo fundamentar la verdad del discurso proferido si el que lo enuncia es aquel que no ha tenido la experiencia que en ese discurso se narra y no se declara testigo de ella? Ana Salomonowitz desarticula el fundamento de verdad documental que se asentaba (y aún se asienta) en el cuerpo y la voz del testigo y en la experiencia del que testimonia. El film no deja de preguntarse quién habla por el testigo, qué testimonia el que habla, dónde yace la experiencia del testimonio, qué grado de verdad posee el discurso testimonial, cuando es actuado deliberadamente por personas cuyo vínculo con las víctimas está deliberadamente omitido.

¹ La idea de la posesión de los testigos por el testimonio, es decir, de quienes hablan el discurso de otro sin que intervenga su voluntad o su decisión de hacerlo, está en el texto de Nora Sternfeld, “Besessen von der Wirklichkeit” (“Poseídos por la realidad”), publicado en el sitio de internet de Anja Salomonowitz: <http://www.anjasalomonowitz.com/kurzdavor/frames_texte.htm>.

En esto, me interesa diferenciar la “indeterminación” del documental falso, o falso documental. La película de Salomonowitz no es un falso documental que busca develar la ilusión de representación objetiva del mundo en el documental. El documental falso busca poner en evidencia su procedimiento con la finalidad de educar al espectador en la manipulación (ideológica) de las formas cinematográficas. Basta ver el modo en que en *F for Fake* (Orson Welles, 1975) está todo destinado a enseñar la credibilidad cinematográfica de lo falso, la apariencia de verdad que el cine puede construir. Para ello el film procede —por medio justamente del montaje documental interactivo y, en parte, expositivo— a crear (la ilusión de) objetividad para luego, de modo mediato o inmediato, revelarla. Las historias allí narradas (la del brillante falsario Elmyr y su biógrafo Clifford Irving; la de Oja Kodar y Picasso, entre varias otras) buscan producir, pues, un doble resultado: tanto el efecto de creencia en la verdad forjada, como a la vez, luego, la revelación de su falsedad. Por eso mismo, el cineasta Orson Welles asume en el film la figura del director de cine que en una sala de edición demuestra que allí lo verídico se forja por medio de ocultamientos, falsas pruebas, impostaciones, trucos, es decir, por medio del montaje. En cambio, en la película de Anja Salomonowitz, aun inscripta en esa misma tradición modernista, el procedimiento solo genera incertidumbre, no está regido por una pedagogía sino más bien por un tipo de registro desviado, que solo genera, en todo caso, interrogación².

² *Jogo de cena* (Eduardo Coutinho, 2007), aun cuando trabaja con testigos que testimonian con sus cuerpos (sus voces) historias que no han experimentado, esto es, disocia el testimonio del testigo, como ocurre en el film de Salomonowitz, no da lugar a lo indeterminado. El aviso clasificado del diario que pide actrices para un film documental, que se ve al comienzo del film, reduce toda indeterminación, porque ancla allí la idea de una experimentación actoral para demostrar con ello los alcances (o los límites) de la representación documental. En esto *Jogo de cena* es un documental sobre el modo en que proceden los documentales para construir (poner en escena) los testimonios y los testigos, y las consecuentes falsificaciones verídicas (es decir, la veracidad de la falsificación, su credibilidad) a que puede dar lugar. Coutinho no deja de ubicarse así en la línea moderna cinematográfica que busca develar la verdad del cine, por medio, precisamente, de la puesta en escena de lo falso.

Por esto mismo, me interesa diferenciar el cine contemporáneo de la indeterminación del cine de “la potencia de lo falso” deleuziano³. La indeterminación no es entre lo real y lo imaginario (como para Deleuze ocurre con la imagen cristal) porque no entiendo lo real como documental y lo imaginario como ficción, sino en todo caso, lo documental y lo ficcional como puestas en escenas que son modos de establecer conocimientos sobre el mundo. La indeterminación no tiene que ver ni con lo verdadero “orgánico” ni tampoco con lo falso “cristalino”, que en Deleuze siempre es una respuesta al cine de lo verdadero orgánico. El modelo de la narración falsificante para Deleuze es especialmente el cine de Robbe-Grillet cuyo montaje es el del *falso raccord*. El falso raccord es el “reino de la narración cristalina”, dice Deleuze (1987: 172). El estatuto indeterminado de la imagen contemporánea poseería en efecto elementos propios de la narración orgánica, pero no plantea su relato como verdadero ni como falso. No procede como la falsificación cristalina contra el sistema de juicio (en el sentido deleuziano) de la narración orgánica. Si la falsificación cristalina quiebra el sistema de juicio es porque depende negativamente de él. En cambio en la narración indeterminada hay más bien abstención de juicio.

2. Una segunda modalidad de la indeterminación es el trabajo con la observación del mundo histórico, propia del cine directo; observación que en ese cine siempre está a la espera del hecho, del acontecimiento único, irrepetible y singular que tiene lugar frente a la cámara. En la película de José Luis Guerín, *En la ciudad de Sylvia* (2007), lo posdocumental consiste en vaciar

³ En aquello que denomina “potencias de lo falso”, Gilles Deleuze sigue, por un lado, la teoría de la novela de Robbe-Grillet, y por otro, la idea nietzscheana de lo “falsario”. De acuerdo con la teoría literaria del *nouveau roman*, la descripción reemplaza al objeto, se pone en su lugar, hace las veces de objeto mismo. Deleuze encuentra en lo que él llama “régimen cristalino” ese tipo de descripción que “no cesa de dar paso a otras descripciones que se contradicen, desplazan o modifican a las precedentes” (Deleuze 1987: 171). En esto, la descripción cristalina se diferencia de la descripción propia del “régimen orgánico” en la que el objeto descrito es independiente de su descripción. Y en cuanto a la diferencia deleuziana entre narración orgánica y la narración cristalina, la primera está posibilitada por los nexos sensoriomotores que unen, en efecto, la acción a la reacción y viceversa; mientras que la segunda reemplaza la acción por la visión, quiebra “la complementariedad de un espacio hodológico vivido y de un espacio euclidiano representado” (Deleuze 1987: 174), propios de la narración orgánica.

de acontecimiento la observación documental, y volverse así observación insignificante, aunque es preciso decir que el documental observacional solo tolera lo insignificante porque está ahí como contexto de lo significativo, es decir, del acontecimiento. *En la ciudad de Sylvia* narra la historia mínima de una caza erótica y de persecución fantasmática del objeto amoroso (un joven en Estrasburgo que sigue el fantasma de su amante) en un entorno urbano que se singulariza por ese tipo de captación de que es objeto. La película ubica justamente allí lo documental, en el registro observacional del mundo histórico. Pero no se trata ya aquí de las personas comunes, como los testigos y los actores de la transformación urbana de un barrio de Barcelona, como ocurría en su documental de observación previo *En construcción* (2001), sino del espacio histórico, no planificado, no controlado, dispuesto al azar del registro en que, no obstante, tiene lugar la historia de la persecución erótica en un tipo de fusión indeterminada. Ese modo de registrar el mundo abierto a lo que ocurra en el espacio profílmico proviene sin duda de la puesta en escena observacional, pero aquí a la observación le falta el acontecimiento. Parece tratarse de filmar la duración en el espacio observado, el transcurso del tiempo mismo en el espacio vaciado de historia pero aun así en una fusión indistinta con la historia de la relación amorosa.

Se trataría, entonces, del mundo histórico, en sentido documental y de la historia ficcional de la persecución amorosa. Como sabemos, para el documental, en el mundo histórico se alojó siempre lo social, lo político y lo biográfico de las personas empíricas o comunes (“los hombres comunes por oposición a los que se dedican al oficio de actuar, personajes en proceso, en los cuales no resulta necesario creer de inmediato porque, dice Comolli (2007: 79), se sabe que existen, son garantía de existencia y realidad”⁴). Es ese mundo histórico que la ficción excluiría, porque lo planifica o lo reconstruye, antes que registrarlo. Ahora bien, lo posdocumental asienta precisamente en ese mundo histórico y en las personas empíricas o comunes

⁴ “El valor, la marca fundamental del documental, es que permite ver y escuchar a hombres comunes, por oposición a quienes se dedican al oficio de actuar, los actores. Esos hombres (o mujeres) corrientes son personajes en proceso, pero personajes en los cuales no resulta indispensable creer de inmediato, porque se sabe que existen, que son garantía de existencia y de realidad”.

su “documentalidad”, aquello que hace que un film pueda verse o concebirse a sí mismo como documental, su “garantía de existencia y de realidad”, pero no cree ya que su puesta en escena se diferencie (ni formal ni ontológicamente) de la puesta en escena ficcional. Lo posdocumental, en efecto, se sitúa al interior mismo de la indistinción de las puestas en escena, pero al hacerlo representa por ello un mundo en gran medida incierto, y ya no responde a la posición moderna que cuando producía esa incertidumbre (o si aún lo hace) era siempre en función de un objetivo ilustrado, pedagógico, ya crítico, ya de denuncia, de concientización o de oposición.

Asimismo, sería preciso diferenciar esa indistinción de puestas en escena, propia de lo indeterminado, de lo monstruoso, en el sentido de la noción de Jean-Louis Comolli. Para Comolli, el cine está compuesto de dos especies distintas, inclasificables —de ahí lo “monstruoso”—, cuyo origen está a la vez en Méliès y en Lumière, y esa composición lo define. Ese origen monstruoso del cine es a la vez lo que define su ser: “lo más vivo de la energía cinematográfica circula entre los dos polos opuestos de la ficción y el documental para entrecruzarlos, entrelazar sus flujos, hacerlos rebotar uno en el otro” (Comolli 2007: 212). Me interesa diferenciar lo indeterminado, en el cine contemporáneo, de lo monstruoso en el sentido de Comolli, porque para él lo monstruoso es el ser del cine, ese ser está estrechamente relacionado con un deseo invariable del espectador, un deseo de inscripción verdadera o realista, es decir, documental, y un deseo de imaginario, o sea, de ficción. En cambio, entiendo lo indeterminado en sentido propiamente contemporáneo, en sentido histórico, como una modalidad contemporánea, histórica del cine. Y además, tampoco podría considerar este rasgo como una cualidad emancipada o emancipatoria del cine, como en efecto es el cine monstruo para Comolli, en la medida misma en que la monstruosidad es por definición resistente y desbordante respecto de la sociedad del espectáculo, en el sentido de Guy Debord⁵.

⁵ Para Comolli, el cine monstruo es el ser mismo del cine, ya que está compuesto a la vez de dos “especies” distintas, y como tales, inclasificables (lo monstruoso está en la resistencia a la taxonomía y en el desborde clasificatorio), cuyo origen a la vez en Méliès y en Lumière lo define (Comolli 2007: 212). Hay así en el cine una “duplicidad fundadora”, una doble fundación: la documental, que Comolli llama “inscripción verdadera” o inscripción “realista”, y la ficcional que se asocia con los “vértigos del imaginario”, aunque ambas formen parte, por

3. Una tercera modalidad es la de *Los labios*, la película de Ivan Fund y Santiago Loza, que hace coexistir indeterminadamente una historia puesta en escena como ficción —las tres visitadoras médicas y su mundo íntimo en medio de su trabajo estatal— con, en el interior de esa ficción, la presencia de los hombres y mujeres comunes, que “no” son no actores, en el sentido neorrealista del término, sino personas “comunes”, empíricas, pobres, en una situación de vida muy precaria. Esa presencia de las personas comunes al interior de la ficción ocurre por medio de la modalidad (la puesta en escena) documental interactiva, a través de entrevistas de las visitadoras médicas a los hombres y mujeres de la población de algún pueblo de Santa Fe. Es decir, la documentalidad está en la presencia de esas personas comunes —cuya miseria se marca en el cuerpo— que ingresan a la ficción por medio de la entrevista documental.

Pero hay que observar que se trata de dos corporalidades, dos auras corporales si se quiere, cuya diferencia no reside únicamente en la distancia social de los cuerpos, en la distancia social de clase que está inscrita en los rostros, en las voces y en los gestos, ni reside tampoco en que se pueda reconocer, por un lado, el cuerpo domesticado del actor, domesticado incluso en la espontaneidad, y, por otro, el cuerpo estereotipado de la persona común, el cuerpo que se reconoce y se identifica a sí mismo en sus hábitos y en los de su grupo y su clase. En esto, todas las personas comunes somos cuerpos estereotipados. La diferencia aurática de los cuerpos en *Los labios* se debe también, más específicamente, a la puesta en escena misma, que es una puesta de cámara, y a dos tipos de subjetividad: en el caso de las médicas, la puesta se detiene en la cotidianidad, en las insignificancias de la estancia de las mujeres en un espacio, un viejo hospital algo devastado que les han asignado, cotidianidad que encierra a la vez lo que en Santiago Loza habría que considerar la inefabilidad

supuesto, de la “fantasmagoría general” del cine. El cine se constituye en esa doble fundación que a la vez define a un espectador —cuyo lugar es central en la teoría de Comolli— de deseo doble, puesto que demanda ambos polos: “realismo e irrealismo, efectos de lo real y efectos de ficción, verdadero y falso, verosímil e improbable” (Comolli 2007: 215). Véase también el prólogo a la reedición de la serie “Técnica e ideología”, donde la emancipación de la alienación producida por la imagen espectacularizada pasa aún, como había sido postulado en esos ensayos de los años setenta, por “la corrosión constituyente de las formas dominantes” por medio del cine mismo; e incluso, el ensayo “Cine contra espectáculo” (Comolli 2010: 13).

de la condición femenina, y una inefabilidad cargada de los afectos femeninos y entre mujeres. Esa inefabilidad femenina tiene aquí un estatuto de ficción: lo ficcional reside en todo aquello que no está dicho entre las mujeres, en el deseo silencioso, nunca explicitado, de una de las médicas por otra; y puede leerse, puesto que no está dicho, en los planos, en la puesta de cámara que connotan una subjetividad cargada de afectos, de insatisfacciones, de deseos no cumplidos. En cambio, cuando se trata de las personas comunes, la puesta no solo es la de la entrevista documental, la de la interacción documental, sino también la de la subjetividad del estado social, del estado precario de esas vidas, que se explicita en los discursos. Los planos en este caso tienen o adquieren estatuto documental porque se vuelven registro de esos discursos sobre la propia vida precaria y de los lugares en que se vive precariamente, porque están en función de una subjetividad que solo es la superficie de lo que se dice, la prueba (documental) de la precariedad. En cambio, los planos en el otro caso, en el de las médicas, se vuelven imágenes de una dimensión tan profunda como aquella a que da lugar justamente la no explicitación, la no puesta en palabras de los sentimientos.

Pero *Los labios* procede, habría que decir, a diferencia de otros films que indeterminan su puesta en escena, avanzando ficcionalmente hacia el encuentro con el mundo histórico. El mundo histórico no es aquí el espacio que rodea indistintamente lo ficticio, sino el lugar al que se va para encontrarse con él. De hecho, el film empieza con el viaje de las tres mujeres hacia el pueblo o los pueblos de la provincia. El film avanza ficcionalmente hacia lo histórico de modo tal que el espacio mismo que primero es locación se vuelve, insensiblemente, registro documental de lo “verdadero”, garantía de existencia de ese espacio y de esas personas. Pero a la vez, el mismo transcurso del film hace que el aspecto ficcional se vuelva experiencia empírica, la experiencia insustituible de lo documental, que involucra el cuerpo de un modo único, donde suele haber un riesgo existencial, de transformación, de cambio, de vida y de muerte —como en el caso paradigmático de Leonardo Henrichsen, el camarógrafo argentino que filmó su propia muerte en *La batalla de Chile* (1972-1979), el documental de Patricio Guzmán—. En *Los labios*, la ficción se vuelve experiencia empírica, no ficcional, de las mujeres (actrices) en su convivencia con las personas comunes.

Cuando el encuentro se produce ya no resulta posible distinguir de qué puesta se trata, pero ya no parece interesar tampoco. En la secuencia que tiene lugar en un bar para festejar el cumpleaños de una de las protagonistas, ese bar y los asistentes son y no son el mundo histórico. La secuencia es a la vez registro verdadero y construcción ficcional. Se pueden notar en esa secuencia los dos acercamientos de cámara y las subjetividades que estos construyen, la inefabilidad femenina y la superficie de la persona común. En eso *Los labios* consigue evitar los problemas que se planteó el documental moderno, político: cómo dar cuenta del otro social cuando hay una diferencia de poder y una relación de dominio entre el documentalista y sus otros sociales, porque se tiene a disposición la tecnología y la organización del discurso fílmico, aun cuando se los utilicen en beneficio del otro social o étnico. *Los labios* evita ese problema precisamente porque hace que sus personajes (fociales) se integren en el mundo histórico, y dejen de ser así objeto de la investigación de que están encargadas las médicas. Pero también evita el problema de la ficción política, o de cierta ficción política, que trabaja con el espacio del mundo histórico (como Trapero en *Elefante blanco*) subordinándolo a las necesidades o a la lógica de la ficción o del género ficcional (en el caso de Trapero, notoriamente, el melodrama). *Los labios* tiene una dimensión política precisamente en esa integración del otro, que deja de ser visto, encuadrado y registrado desde una posición heterogénea por dominante, en el mismo momento en que ese otro se integra y deviene personaje ficcional de un film indeterminado. Se trata en *Los labios* del devenir personaje, devenir ficcional, del otro social documentado, sin dejar de ser ese otro, y sin subordinarlo tampoco al poder del discurso (el dispositivo, la enunciación) del documental.

BIBLIOGRAFÍA

- COMOLLI, Jean-Louis (2007): *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- (2010): *Cine contra espectáculo, seguido de técnica e ideología (1971-1972)*. Buenos Aires: Manantial.
- DELEUZE, Gilles (1987): *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Buenos Aires: Paidós.
- GAUDREULT, André/JOST, François (1995): *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- NICHOLS, Bill (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.

INTENSIDAD Y NARRACIÓN: ACERCA DE *LOS POSIBLES*
(SANTIAGO MITRE/JUAN ONOFRI, 2013)

Jens Andermann

Filmada en los sótanos retrofuturistas del Teatro Argentino de La Plata, *Los posibles* (2013), de Santiago Mitre y Juan Onofri, es mucho más que una mera versión adaptada al cine del espectáculo de danza homónimo producido por el grupo Kilómetro 29, formado por jóvenes de un sector desfavorecido del conurbano bonaerense. Así como en los últimos films del brasileño Eduardo Coutinho, pero de un modo muy distinto, el cine en *Los posibles* también reflexiona sobre sí mismo, sobre las características que le son propias al encontrarse refractado por el prisma de “otra” forma audiovisual y kinética con la que debe construir una relación (más que de “adaptarla al cine”, se trata entonces de encontrar un modo de mirar a través del cine, algo que ya —o todavía— no lo es y que, sin embargo, se le parece al punto de confundirse con él: una relación diferente con el tiempo, el movimiento y los cuerpos). El film construye esa relación a través de un trabajo cuidadoso de composición y edición de planos que no interrumpe la continuidad del espectáculo aunque sí lo recorta en bloques y segmentos visuales que van formando un contrapunto con el propio ritmo secuencial de la danza. De ahí surge un vaivén de distanciamientos y acercamientos entre ambos, cine y danza, que se parece al juego de los cuerpos y que, si por un lado establece una relación “documental” entre ambos, por el otro también refuerza las tendencias narrativizantes ya presentes en el espectáculo.

Mitre —director además de *El estudiante* (2011) y referente principal del colectivo de directores y productores La Unión de los Ríos— y Onofri —director del espacio experimental Teatro del Perro y director coreógrafo de Kilómetro 29 desde su concepción en 2009— dialogan en *Los posibles* desde sus respectivas prácticas y lenguajes artísticos sobre la relación entre el cine y

las artes escénicas en un momento cultural y político que podríamos llamar, como Andrea Giunta, de “poscrisis” (2009). Se trata de un momento, por lo tanto, posterior al contexto que condicionó el surgimiento del “nuevo cine argentino” en la segunda mitad de los noventa, si bien el impacto, la sombra, de ese momento anterior todavía repercute en su presente: un momento de balance y relectura, pero también de nuevos impulsos que, como explico en las páginas que siguen, tienen que ver en un grado no menor con la reconfiguración de relaciones entre el cine y el teatro (y con el auge de un “nuevo teatro” que, hacia fines de la década de 2000, comenzará por eclipsar al “nuevo cine”). *Los posibles* de Mitre y Onofri permite descifrar esa nueva configuración en sus propias operaciones formales. El film documenta el trabajo del grupo de danza —los planos finales registran las conversaciones y la salida de bailarines y directores al terminar el ensayo— pero sin salirse de su cronotopo (o casi, si omitimos los breves planos del comienzo y final que enmarcan el ensayo, como si fueran señalando en la propia película aquello que el cine “agrega”). El film, entonces, nunca deja de ser *Los posibles*, apenas selecciona, recorta y distribuye en profundidad de campo o en opacidad parcial las acciones que componen el espectáculo. Pero así también acentúa una cierta inclinación narrativa presente ya en la relación entre esos actos corporales y su diálogo con la música que los guía a través del tiempo: el enfoque cinematográfico, por las relaciones entre cuerpos “protagónicos” y “secundarios” que se va estableciendo a través de la composición y montaje de tomas, le agrega énfasis o elipsis adicionales a las figuras compuestas por los bailarines, precisamente al reconocer en estas, en su formación y disolución ante la emergencia de figuras nuevas, la propia organización sintagmática del relato cinematográfico. El film es, por lo tanto, simultáneamente documentación y narración porque aquello que descubre (o reconoce) en la sucesión de constataciones corporales que se van componiendo y disolviendo ante la cámara no es sino su propia relación con el tiempo como diégesis y duración a la vez.

La corporalidad había sido una de las marcas principales del “nuevo cine argentino”, notablemente en cuanto a la novedosa relación —en el contexto nacional y respecto de la producción de la década anterior— entre la cámara y un cuerpo que exigía la observación atenta a raíz de su desconocimiento por parte de esta, y dada su carencia de marcas estables que hubieran facilitado su inscripción discursiva. Se trata, como siempre en el

cine, más bien de un régimen audiovisual y temporal que de fenómenos externos a su mirada: aquello que permite o provoca la aparición de una singularidad es un trabajo cinematográfico que purga el lenguaje fílmico de los elementos discursivos de tipificación o figuración alegórica que habían prevalecido en el cine argentino anterior. En consecuencia, y siempre según el relato crítico (con fuertes ecos de Bazin y Mitry) que se construyó alrededor del nuevo cine prácticamente desde su surgimiento, sus singularidades irrumpieron con tanta fuerza que pusieron en suspenso no solo el discurso sino también el relato mismo —producto de la atomización de lo social provocada por un sistema neoliberal devastador—. El tiempo del nuevo cine sería un tiempo suspendido, una cinta detenida, un tiempo en un constante estado de inminencia esperando la descarga —un tiempo de espera, como en *Ana y los otros* de Celina Murga (2006), *El custodio* de Rodrigo Moreno (2006) o *Extraño* de Santiago Loza (2003)—¹. Aun donde todavía hay resquicios de relato (como en *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano, 1997), apenas se interconectan los “tiempos muertos”, las puras observaciones de estados y constelaciones de cuerpos “otros” que forman los verdaderos núcleos del film².

Podríamos hablar, por lo tanto, de un “cine de la disponibilidad” cuyos grandes artífices serían Lucrecia Martel y Lisandro Alonso (pero a su manera también Martín Rejtman y Raúl Perrone): un cine donde la trama, mínima por cierto, es relegada a un papel secundario y que solo existe en función de la composición de situaciones o planos temporales sobre los cuales los cuerpos pueden desplegar su singularidad. Dicho de otro modo, la acción se vuelve necesaria ante la radical no-discursividad del cuerpo singular —sea a través de un efectivo enmudecimiento, como en Alonso y Perrone, o como vaciamiento desde el interior del discurso, como en Rejtman y Martel— con el resultado de que la acción pierde su capacidad de componer tramas y se repliega a la pura función del cuerpo singular (según Deleuze podríamos

¹ Estoy parafraseando las lecturas influyentes que realizaron de este cine críticos como Gonzalo Aguilar, Ana Amado y Joanna Page, ya desde finales de los noventa. Véase al respecto, Aguilar (2006); Amado (2009); Page (2009).

² Sobre narración y situación en *Pizza, birra, faso*, véase Andermann (2011: 30-36).

decir que cada imagen-acción deja de serlo en el lapso de su aparición en la pantalla y se convierte en imagen-tiempo)³.

El cuerpo disponible es un cuerpo que permanece en un estado anterior a la trama, en el umbral del acontecimiento, no porque nada le acontezca sino porque, generalmente, estos actos y encuentros entre cuerpos carecen de una inscripción discursiva que permita al personaje y al espectador procesarlos como experiencia. Por eso, como ha señalado Ana Amado, en muchos films del nuevo cine hay un ritmo de *stasis* y precipitación en que la acumulación de actos inaccesibles a la experiencia —en estado de suspenso o de inminencia— se desliza hacia una descarga súbita e incomprensible: “accidental” (Amado 2009: 165). En esta construcción de un cine de la disponibilidad de los años previos y posteriores al milenio habría entonces, en palabras de Gonzalo Aguilar, un modo de “crónica social” (2006: 8) que no pasa por la saturación discursiva de la imagen —que en el cine de Solanas nunca deja de ser ideológica, a ser combatida por el discurso crítico y redentor de la palabra— sino que, al contrario, pasa por la expurgación del discurso para hacer surgir una imagen-síntoma⁴. La puesta en disponibilidad del cuerpo “otro” refleja en una expresión cinematográfica lo que el discurso del cine político no alcanza a formular⁵. En cambio, la imagen-síntoma permitió que surgiera en la pantalla un cuerpo “otro”, expulsado de las estructuras del estado de bienestar como también de las redes tradicionales de contención clientelista que fueron barridas en los noventa por el mismo sistema del que las redes tradicionales se habían nutrido y al que habían aportado un relativo control de conflictividad social. No, o bien ya no solo, se trata entonces, de cuerpos subalternos cuya exclusión constituye o reproduce las relaciones hegemónicas al interior del discurso; el cuerpo disponible aparece más bien ante la eclosión del discurso, ante el retiro de cualquier instancia para entramar a ese

³ Sobre las características de la imagen-tiempo, véase Deleuze (1989: 3-20).

⁴ Sobre el concepto de la imagen-síntoma (como lugar de heteronomía o polivalencia de la imagen, no como remisión a una “causa patológica” exterior a esta), véase Didi-Huberman (1990: 310).

⁵ Por ejemplo, en los films de Solanas, el discurso del narrador autorial y omnisciente vuelve a pronunciar un sujeto colectivo cuya desintegración denuncia sin que tenga consecuencias en la propia enunciación, ya que asumirlas impediría la continuación de ese mismo discurso. Véase Andermann (2013: 161-165).

cuerpo que, en su disponibilidad, funda la imagen-síntoma. A través de su producción visual el nuevo cine podía componer imágenes-síntoma del país en *default*, a partir de los gestos de esos cuerpos carentes de discurso y de su inmovilidad.

Como es sabido, el surgimiento del Kirchnerismo en la última década significó también la recomposición de marcos discursivos (expresada en, pero no limitada a, la aglutinación de identidades políticas en torno a núcleos nacionales-populares y liberales-republicanos), el surgimiento de lenguajes y actores sociales que alguna vez habría que poner en relación con la explosión de la actividad literaria y editorial en ese mismo lapso de tiempo y con el auge del teatro, que asumió la responsabilidad de la “crónica social” que tuvo el cine en la década anterior. En cuanto al cine, la renovación del relato de lo social representaba ante todo un desafío para sus protocolos de captura de lo real a partir de la suspensión de la narración, que arriesga —como advierte David Oubiña (2013: 32-42)— convertirse hoy en manierismo y repetición, una vez que ha perdido su condición de imagen-síntoma. El film monumental (en muchos aspectos, pero sobre todo en la extensión temporal) de Mariano Llinás, *Historias extraordinarias* (2008), marca un momento de ruptura programático: como ya lo anuncia el título —que desafía irónicamente la película de Carlos Sorín, *Historias mínimas* (2002), pero sobre todo las compilaciones de cortos realizadas desde 1995 por egresados de la Universidad del Cine que se convirtieron en marca de fábrica—, el film no apuesta por la ausencia sino por la sobreabundancia del discurso, construido desde el inicio como suplementos, y por un exceso de imagen, resultando en una incontinencia verbal que hace estallar la imagen y propulsa el film hacia adelante, hacia la proliferación y bifurcación de los relatos. Gracias a esta separación fundamental entre la imagen y el discurso (cuya tensión mantiene nuestra atención por más de cuatro horas) el film de Llinás evita el acierto alegórico del signo sobre sí mismo, característico del cine narrativo de los ochenta. En cambio, se entrega gozosamente a la ambivalencia y proliferación de sentidos. Así también superaría —según la tesisura no muy implícita del film— la mera disponibilidad de los relatos eternamente suspendidos y postergados del nuevo cine argentino, cuya pudorosa autolimitación a observar singularidades emergentes ya había caducado. Podría alegarse que, no obstante, lo que gana en pluralidad de sentidos y en destreza narrativa el cine

de Llinás y de la nueva camada de realizadores afines como Alejo Moguillansky y Matías Piñeiro, lo pierde al mismo tiempo en la intensidad de la imagen que, muchas veces de manera literal, se aplana hacia adentro del plano, en función del encadenamiento con el plano anterior o siguiente, facilitado por el suplemento verbal que solicita cada uno a raíz de esa ausencia de la profundidad de campo.

De todas formas, la “operación Llinás” tuvo sin duda el mérito de romper con el miedo al discurso y a la narrativización, cuya sola puesta en suspenso ya tampoco alcanzaba para instalar una “crónica del presente”. Por otra parte, esa “vuelta al relato” también ya había sido anticipada por el propio nuevo cine, desde los largometrajes más recientes de Lisandro Alonso, Lucrecia Martel o Albertina Carri, pasando por el ritmo pulsante de los films de Pablo Fendrik o el *timing* sarcástico de las comedias de Gabriel Medina o de Mariano Cohn y Gastón Duprat, hasta las apuestas ya decididamente comerciales de Trapero y Caetano. La vuelta al relato es como una coyuntura en la que coinciden estos films muy diferentes entre sí, cuya misma diversificación efectivamente indica su carácter narrativo, ya sin aferrarse a un presente cuya descomposición semiótica imposibilitaba su entramado, a la vez que revelaba singularidades hasta entonces inasequibles a la cámara. En esa coyuntura marcada por una creciente versatilidad narrativa, pero también por un retroceso en cuanto a la intensidad de la imagen fílmica, la filmografía todavía incipiente del colectivo de cineastas La Unión de los Ríos representa en mi opinión una de las apuestas más interesantes. Formado por la productora Agustina Llambi Campbell y los directores Santiago Mitre, Alejandro Fadel (*Los salvajes*, 2012) y Martín Mauregui (*1922*, 2015), el grupo se caracteriza no solo por su apuesta por un modelo de producción independiente, esquivando el sistema de cofinanciación estatal. Comparten además un cierto interés en ponerle el cuerpo al laberinto discursivo que abrió Llinás y conservar o volver de esta forma a la intensidad de la mirada solicitada por el cuerpo singular mismo exponiéndolo en la sintaxis del relato (lo que, forzosamente, implica decidirse por alguna de las opciones que el cine de la disponibilidad ha mantenido en suspenso). *Los salvajes*, el film de Fadel, es sobre todo una puesta en escena y en relato de ese cuerpo “otro” (cuya singularidad, la marca del cine de Alonso, llega aquí a confrontarse e interactuar con otras singularidades y a producir constelaciones y tensión);

por su parte, *El estudiante* corporiza el discurso (a pesar de la verbosidad del film, es relegado a un lugar secundario respecto de la imagen-acción). *Los posibles* puede leerse, desde esa perspectiva, como una suerte de ensayo-tratado sobre la propuesta estética de la productora, pero dentro de la propia práctica filmica y no como metadiscurso apartado (como *Fantasma*, 2006, lo había sido para el cine de Alonso).

Esa dimensión reflexiva o metadiscursiva no surge aquí, como en *Fantasma*, del recurso del cine dentro del cine, sino de la diferencia y convergencia con el espectáculo que el film “representa” en los dos sentidos del concepto: documentando la danza y recomponiéndola cinematográficamente. La condición danzante de los cuerpos en pantalla permite a la cámara trabajar una dimensión que ya ha estado presente en algunos films del nuevo cine, sobre todo en Alonso y Martel: la de un contra-ritmo que aquí interviene críticamente, como un tercer objeto que disecciona y recompone el diálogo entre la música y la coreografía. El film realiza una lectura desde el cine del vaivén del tiempo de batería y sintetizador al tiempo del movimiento corporal que forman el ritmo, pero lectura en el sentido barthesiano de la coescritura crítica del texto —y es lectura, además, desde un cine de la disponibilidad adiestrado para descubrir (producir) en los movimientos y en las figuras que componen los cuerpos-en-formación de la *troupe*, estados de inminencia narrativa—. Estos microrrelatos incipientes se disuelven, apenas se vislumbran, en nuevos movimientos y figuras, a la vez que estas vuelven inexorablemente a condensarse en pequeñas tramas o secuencias de imágenes-acción. Podríamos hablar del paso de la disponibilidad a la posibilidad, el momento-paso de la puesta-en-relato que *Los posibles* no tanto da como lo describe reflexivamente, tanto en su dimensión “documental” (el trabajo de Kilómetro 29 como puesta-en-relato de cuerpos hasta entonces “suelos”: microrrelato que narra también el pequeño marco exterior “ficticio” que se permite el film) como en su dimensión “recompositiva” del espectáculo teatral como serie de tomas móviles.

La toma cinematográfica, en otras palabras, recoge pero también acentúa y hasta reordena la constelación de cuerpos en profundidad de campo que le propone la coreografía en el escenario; y lo que le agrega es una discursivización propia de la imagen-acción para la cual la constelación corporal es también un modo verbal, es decir, una modalidad narrativizadora, de construir y

entramar “personajes” a través de los lugares “protagónicos” y “secundarios” que ocupan en el campo de la toma. Aquí, a diferencia por ejemplo del cine de un Alonso, la que predomina no es la toma extendida de media distancia (la modalidad de observación propia de un cine de la disponibilidad) sino la sucesión de planos cortos y medianos, con o sin profundidad de campo, con algunos pocos planos generales: es decir, una deliberada interrupción y fragmentación del movimiento continuo (que, no obstante, mantiene la pista sonora como para resaltar por el contraste la discontinuidad de la secuencia visual). Recorte y discontinuidad que, si por un lado dejan ver el “trabajo” de la danza —y *Los posibles* no es, en una de sus múltiples dimensiones, sino la documentación del trabajo de un ensayo de danza— así como, a través de esa discontinuidad de tiempos que sin embargo se mantienen unidos, el trabajo del cine en su relación con este, por otro lado también resaltan la singularidad de cada uno de los cuerpos unidos en el espectáculo. Es más, la singularidad corporal —ante la ausencia de nombres y voces— es la única marca identificadora de estos, y que nos permite reconocerlos como “personajes” en las nuevas constelaciones en las que van entrando a lo largo del espectáculo. En otras palabras, singularidad y narrativización son elementos indisolubles, tanto de la composición de la toma como de su puesta en secuencia por el montaje: el entramamiento, la “ficcionalización” que la mirada fílmica opera con los bailarines (pero que ya está insinuada por el propio espectáculo de danza), no solo no se desprende de esa singularidad encarnada sino que la convierte en su propio suelo y horizonte.

Hacia mediados del film, tras una pausa en el ensayo referida por paneos lentos recorriendo la sala principal del Teatro Argentino y diferentes elementos de su escenotecnia, volvemos (literalmente) a bajar con la cámara al sótano y a las paredes y tubos de cemento desnudo —al espacio otro, inferior, de la danza de *Los posibles*—. Es también el momento de aparición del lenguaje, de una voz que arenga y vuelve a convocar a los bailarines: pero es, como los movimientos bucales silenciosos que enseguida intercambian dos de estos, como si estuvieran comunicándose en esta lengua, un sonido incomprensible y que literalmente se traga las palabras, efecto producido por la retroproyección de una voz grabada. Es decir: un lenguaje que vuelve a ser tragado por el cuerpo, una lengua que se torna glosolalia al volverse una nuevamente con el órgano del que se desprendió (pero esa “vuelta al cuerpo”

del significado es, como en todo el espectáculo, efecto de un dispositivo técnico). Podríamos concluir que ese habla “incomprensible” —a no ser como función corporal, como deglución del habla por el cuerpo en la ficción interior del espectáculo— es precisamente el lenguaje de *Los posibles*, los cuales, al menos en ese aspecto, serían también *Los salvajes* de la película de Fadel: ya no cuerpos disponibles, marcados por la eclosión del discurso que ya no consigue entramarlos, sino cuerpos que actúan y se relacionan y enfrentan “en ese mismo exterior”, componiendo series “incomprensibles” pero no por eso menos codificadas y sujetas a reglas y órdenes. Salvajes del discurso o practicantes de discursos salvajes, son los cuerpos portadores de un nuevo cine de la posibilidad cuyas implicaciones poéticas y políticas apenas empezamos a elucidar.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- AMADO, Ana (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política, 1980-2007*. Buenos Aires: Colihue.
- ANDERMANN, Jens (2011): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.
- (2013): “December’s Other Scene: New Argentine Cinema and the Politics of 2001”. En: ANDERMANN, Jens/FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (eds.): *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*. New York: Palgrave, 2013, pp. 161-165.
- DELEUZE, Gilles (1989): *Cinema 2: The Time-Image*. Traducción de Hugh Tomlinson y Robert Galeta. London: Athlone, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1990): *Devant l’image: Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*. Paris: Minuit.
- GIUNTA, Andrea (2009): *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- OUBIÑA, David (2013): “Footprints: Risks and Challenges of Contemporary Argentine Cinema”. En: ANDERMANN, Jens/FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (eds.): *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*. New York: Palgrave, 2013, pp. 31-42.
- PAGE, Joanna (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham/London: Duke University.

FILMES EXTRAORDINARIOS.
DOCUFICCIÓN Y PRÁCTICAS INTERMEDIALES
EN EL CINE ALTERNATIVO DE MARIANO LLINÁS

Christian von Tschilschke

INTRODUCCIÓN: MARIANO LLINÁS Y EL NUEVO CINE ARGENTINO

Mariano Llinás es indudablemente uno de los representantes más interesantes, originales y prometedores del cine argentino contemporáneo. Nacido en Buenos Aires en 1975, es director, productor, guionista y actor. Como otros directores de su generación, egresó de la Universidad del Cine de Argentina, donde luego trabajó como docente. Se hizo conocido en 2002 con su primera película *Balnearios*, un documental sumamente original de unos ochenta minutos que se acerca, a través de cuatro episodios estilísticamente muy distintos, a la significación mítica que los sitios de veraneo, despoblados en invierno e invadidos por millares de turistas en verano, tienen para el imaginario de Argentina. En 2004, realizó el corto o mediometraje en blanco y negro con el título gongorino *La más bella niña*, con una duración de treinta y dos minutos, sobre otro tema algo extravagante, la elección de la Reina de la Manzana, un concurso de belleza entre chicas adolescentes de la ciudad provincial argentina General Roca¹. Por último, se estrenó en 2008 *Historias extraordinarias*, un filme de ficción de cuatro horas de duración que abarca tres historias paralelas, con tres protagonistas respectivamente designados solamente con las letras X, Z y H, que nunca llegan a cruzarse. Tuvo una gran repercusión, al menos en Argentina². Desde entonces el nombre de Llinás

¹ Como dice el mismo Llinás, se trata del mejor filme que ha hecho jamás y que va a hacer en toda su vida: “nunca voy a volver a hacer algo tan bueno como eso” (Llinás en Godfrid 2008: s.p.).

² “Es una película que acá gusta mucho, pero me parece lógico que no guste mucho en el resto del mundo” (Llinás en Godfrid 2008: s.p.). El segundo largometraje de Llinás, *La flor*, está todavía en filmación.

aparece en todos los estudios monográficos que se han dedicado al nuevo cine argentino en los últimos años, sean de Agustín Campero (2008), de Jaime Pena (2009), de Gonzalo Aguilar (2010) o de Jens Andermann (2012)³.

A pesar de ser mencionado solamente en las últimas páginas de estos estudios, a la película más reciente de Llinás se le otorga cada vez una importancia trascendente. Por un lado, porque permite, ya por su mero título, *Historias extraordinarias*, reanudar con *Historias breves* (1995), la casi mítica compilación de cortometrajes que marcó, junto con *Pizza, birra, faso* (1998), de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, y *Mundo grúa* (1999), de Pablo Trapero, el inicio tan prometedor del nuevo cine argentino, a finales de la década de los noventa. En 2008, *Historias extraordinarias* pareció, por su parte, renovar de manera inesperada la promesa y la utopía de un cine alternativo e independiente y de una estética insólita e innovadora en el mismo momento en el que se empezó a lamentar el agotamiento artístico y la comercialización de la primera ola del nuevo cine argentino. Es precisamente ante este telón de fondo que debe interpretarse el hecho de que tanto Agustín Campero como Jaime Pena, e incluso los propios títulos de sus libros, se refieran a *Historias extraordinarias* (véase también Oubiña 2010: 399).

Por otro lado, según Jens Andermann por ejemplo, el éxito tan especial de *Historias extraordinarias* se presta perfectamente a ser contrapuesto a otro éxito, por cierto muy diferente, como el de *El secreto de sus ojos* (2009), de Juan José Campanella, ganador del Óscar en 2010. Es obvio que ambas películas en su momento parecían simbolizar perfectamente dos opciones absolutamente contrarias del cine argentino, hasta en las propias condiciones materiales de su producción⁴. Por lo demás, el propio Llinás declaró en una entrevista que con el éxito de *El secreto de sus ojos* empezó “a tener más problemas que nunca para conseguir financiación” (Llinás en Adell 2012: s.p.). Pero tampoco debemos perder de vista el hecho de que las películas de

³ A estos hay que sumar, entre otros, los artículos de Porta Fouz (2009), Esteverena/Falcón (2010), Bongers (2012), Morales (2012), Depetris Chauvin (2014) y Nissen/Süß (2014).

⁴ Andermann resume el papel que en este contexto se le atribuyó a *Historias extraordinarias* de la manera siguiente: “reminding everyone what true independent cinema should be about: working on a shoestring Budget (*Historias* was reportedly made with just 30,000 dollars) in exchange for total creative and imaginative freedom, in particular from the constraints of local colour and social realism” (2012: 173).

Llinás y de Campanella, aunque aparentemente muy diferentes, coinciden no solamente en el afán común de entretener al espectador mediante la narración de historias emocionantes, presentadas con suma maestría y eficacia dramática, sino también en el gusto compartido de manipular lúdicamente el relato, de jugar hábilmente con las expectativas del espectador y, particularmente, de tomarle el pelo⁵.

Al fin y al cabo, todos los críticos insisten en el estatus saludablemente excepcional de *Historias extraordinarias* y de la obra filmica —todavía bastante limitada, hay que admitirlo— de Mariano Llinás en su conjunto. La pregunta entonces es, y nos empeñaremos en contestarla a continuación, ¿en qué consisten la particularidad y la importancia de la obra de Llinás, y especialmente de *Historias extraordinarias* dentro del marco del nuevo cine argentino? Suponemos, pues, que en sus películas, desde *Balnearios* pasando por *La más bella niña* hasta *Historias extraordinarias*, Mariano Llinás pone en contacto y vincula, más que ningún otro, dos tendencias, dos universos distintos: la vertiente documental o, mejor dicho, la tendencia masiva a mezclar lo documental y lo ficticio que predominó durante la primera fase del nuevo cine argentino, y la literatura o el sistema literario que el mismo nuevo cine argentino hasta entonces había pasado en gran parte por alto. El título de mi artículo debería señalar exactamente esto: al mezclar el documental con la ficción y la ficción con lo documental a través de ciertas prácticas intermedias, sobre todo la combinación del lenguaje escrito y oral, de la fotografía y de la música, y la imitación de recursos propiamente literarios, Llinás abre al nuevo cine argentino nuevas posibilidades de expresión artística y de reflexión estética y mediática. A lo anterior hay que agregar además que la re-literarización estética del discurso cinematográfico siempre va acompañada de la intención política de reestructurar, al menos parcialmente o más bien en sus márgenes, el campo cinematográfico. Se trata entonces, como veremos, de una estética esencialmente política, en el sentido exacto de la famosa proclamación que hizo Jean-Luc Godard en 1970, según la cual ya no se trataba de hacer filmes políticos, sino de hacer filmes políticamente. Se puede decir por tanto con cierta razón que el cine alternativo de Llinás vuelve en

⁵ Valdría, por tanto, la pena comparar a este respecto *Historias extraordinarias* con *El secreto de sus ojos*, pero ese no es mi propósito en este artículo.

varios aspectos sobre los pasos del cine de autor europeo de la década de los sesenta, realizando mediante este recurso anacrónico un paradójico acto de renovación, en definitiva, típicamente posmoderno.

Tomando como base estas consideraciones, no es casualidad que Llinás se refiera una y otra vez, y de forma enteramente afirmativa a los representantes de la nueva ola francesa, como François Truffaut, Éric Rohmer y André Bazin. De este modo, el cine de Llinás, quizás, ofrece uno de los ejemplos más representativos para ilustrar el lema del coloquio de Siegen del que resulta el presente estudio: “nuevas relaciones entre estética y política”. Con respecto a esta idea directriz, mi contribución se divide en cuatro partes. En la primera parte volveré a los contextos históricos y cinematográficos ya mencionados sumariamente en los que se sitúa el cine de Llinás. La segunda parte está dedicada a la importancia elemental que tienen los gestos iniciales y fundacionales de nombrar y narrar para el proyecto cinematográfico alternativo de Llinás. Después, trataré la construcción de los narradores y de las narraciones a partir de la voz en *off*, o sea, de la voz *over* como indicios destacados de una nueva estética “literaria”. En la cuarta parte analizaré brevemente tanto el movimiento del documento a la ficción y viceversa, así como las prácticas intermediales relacionadas. Terminaré con algunas observaciones sobre la relación entre la estética de Mariano Llinás, su estrategia y política de producción tan significativas para sus películas y su visión individual de un cine (argentino) contemporáneo.

CONTEXTOS HISTÓRICOS Y CINEMATOGRÁFICOS

En lo referente a los contextos históricos y cinematográficos en los que se desarrolló la carrera cinematográfica de Mariano Llinás es preciso recordar, en primer lugar, que sus películas no solamente fueron producidas completamente fuera de las estructuras de financiamiento tradicionales del cine industrial, sino que tampoco entraron en el circuito de la exhibición comercial. Después de haber sido presentadas por primera vez en los BAFICI de 2002 y 2008, respectivamente, tanto *Balnearios* como *Historias extraordinarias* se proyectaron durante cierto tiempo en el MALBA, el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, donde se convirtieron en poco tiempo en una

especie de cine de culto⁶. Además, en 2002 Llinás había publicado un texto programático con los directores Gabriel Lichtman y Alejo Moguillansky en la revista *El Amante* en el cual se pronunciaba, a su vez, contra “una cierta tendencia del cine argentino”, por decirlo en alusión al famoso panfleto de François Truffaut de 1954, así como lamentaba el convencionalismo y el agotamiento del nuevo cine argentino (véase Campero 2008: 83-84).

En segundo lugar, cabe advertir el hecho de que uno de los rasgos más característicos del nuevo cine argentino, que incluso se convirtió en un emblema, un “distinctive trademark” (Oubiña 2013: 33), fue su realismo, el acercamiento al documental y la supresión de los límites entre lo documental y lo ficcional, como se pudo notar en las ya mencionadas *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa*, así como en *Silvia Prieto* (1999), de Martín Rejtman, o un poco más tarde en *Bolivia* (2001), de Adrián Caetano. En el fondo no hay nada sorprendente en ello. Por un lado, según lo que destacó Roman Jakobson en su conocido ensayo “Sobre el realismo artístico”, la deformación de los códigos establecidos como condición necesaria para crear algo nuevo casi siempre se legitima por un acercamiento a la realidad y una ganancia de realismo (1970: 14). Por otro lado, las aspiraciones docuficcionales del nuevo cine argentino corresponden a una tendencia global que ya se puede observar desde hace algunos años en otros países y medios (véase Tschiltschke/Schmelzer: 2010). Ahora bien, según los críticos, en el nuevo cine argentino es precisamente esta tendencia al documental y a la hibridación la que ya se ha convertido en algo previsible, en un nuevo convencionalismo, si no en un lugar común⁷.

⁶ En vez de hablar como nosotros de “cine alternativo”, Gonzalo Aguilar utiliza a este respecto el término algo equívoco de “cine anómalo” que define de la manera siguiente: “una serie de películas marginales, bastardas y obstinadas que buscan instaurar otro circuito y una experiencia en los bordes de la industria” (2010: 239). Acerca de la discusión sobre cine industrial y artesanal véanse Bernini/Binder/Schwarzböck (2009).

⁷ Véase, por ejemplo, Campero: “Algo característico del NCA es la dilución de las diferencias entre documental y ficción, tanto en lo que hace a las propias estrategias narrativas como al estatus que tiene esta diferencia” (2008: 75); y Oubiña: “What could be called the official line of this new cinema, which is intimately associated with the films of young film directors, constructs its realism on the undecidable crossroads between fiction and documentary” (2013: 33).

En tercer y último lugar, hay que tener en cuenta —y en esto tampoco hay nada sorprendente— que el despliegue del nuevo cine argentino en busca de un propio lenguaje cinematográfico, autónomo e individual, se realizó dando la espalda a la literatura. Desde hace algunos años, sin embargo, esta situación está cambiando, de modo que Aguilar constata un “giro hacia la literatura” (2010: 241) y, refiriéndose a algunos cineastas jóvenes, como, por ejemplo, Matías Piñeiro, Campero afirma que “quizás su rasgo distintivo sea la recurrencia y el homenaje a la literatura” (2008: 87). Esta transformación va además frecuentemente acompañada por un marcado interés cinéfilo, especialmente en la nueva ola francesa⁸. Es precisamente en estos contextos marcados por la autocrítica, la hibridación referencial y el acercamiento del cine a la literatura, donde la obra de Mariano Llinás adquiere su verdadero significado y relevancia⁹.

LOS GESTOS INICIALES: NOMBRAR Y NARRAR

La característica principal del cine de Llinás, una especie de hilo conductor de su estética y emblema de su “escritura”, y seguramente la razón principal por la que se le acusa de “impuro” y “literario” en el sentido de André Bazin (1981), es el uso constante, en su abundancia absolutamente inusitado, de lenguaje extradiégetico. En la ópera prima de Llinás, *Balnearios*, por ejemplo, el prólogo y los cuatro episodios en los que está subdividida la película —“Historia del Mar del Sur”, “Episodio de las playas”, “Historia de Miramar” y “Episodio de Zucco”—, van acompañados cada uno por un comentario en *off*. En *La más bella niña*, un documental mudo con acompañamiento musical, el lenguaje solo aparece en forma de intertítulos a través de los cuales se articula un narrador homodiegético en primera persona. En *Historias extraordinarias*, en cambio, la narración se realiza principalmente a partir de un relato omnisciente heterodiegético en tercera persona, compuesto por varias voces que vierten un inagotable “torrente de palabras”

⁸ Cabe señalar que la relación del nuevo cine argentino con la literatura sigue siendo un aspecto que todavía no ha sido analizado en detalle.

⁹ Por las mismas razones, para Bongers, el cine de Llinás “ya no es cine, sino un artefacto permeable y en tránsito, una propuesta audiovisual postcinematográfica” (2012: 306).

(Campero 2008: 84) sobre el espectador. Para no volverse manierista de sus propios rasgos autorales, Llinás ha declarado entretanto respecto a *Historias extraordinarias*: “yo siento que esta es la última película que voy a hacer con voz en *off*” (citado por Porta Fouz 2009: 154)¹⁰.

La secuencia a la que se remite aquí a guisa de ejemplo paradigmático, sin embargo, no se refiere —al menos no directamente— al uso tan significativo de la voz en *off*, sino que representa uno de los casos más raros donde la voz de uno de los personajes habla delante de la cámara. Esta escena resulta ejemplar, ya que puede ser interpretada como una *mise en abyme* perfecta del uso y del significado del lenguaje extradieгético y de la voz en *off* en el cine de Llinás. La escena proviene del “Episodio de Zucco”, que corresponde a la cuarta parte de *Balnearios* (01:07:55-01:08:25)¹¹. En ella se muestra al doctor Zucco, un extravagante artista *amateur* de provincia, clavando la estatua de una ballena de hojalata, hecha por él mismo, en plena sierra. Una vez terminada la obra y señalándola con el dedo, Zucco emite una sola palabra —“¡leviatán!”—, seguido de una risa de profunda satisfacción (fig. 1).



Fig. 1: *Balnearios*: “¡Leviatán!” (01:08:15).

¹⁰ Para un estudio más detallado de la voz *over* en el cine de Mariano Llinás véanse los trabajos de Morales (2012) y Depetris Chauvin (2014).

¹¹ El guion de *Balnearios* se encuentra impreso en Llinás (2009a).

Lo que Llinás pone en escena en esta secuencia, sin embargo, no se limita a ser un acto simpáticamente poético y levemente absurdo, sino que contiene una reflexión mediática fundamental sobre la diferencia entre representación e imaginación, imagen y lenguaje, que es típica de toda su obra. Pues lo que se ve en la escena escogida (y en el fotograma reproducido arriba) no es una ballena real sino la representación, la imagen de una ballena, desde luego semejante al objeto representado que puede fácilmente identificarse como tal. ¿Por qué, entonces, añadir una palabra identificadora y explicativa? Esta es exactamente la razón que esgrimen tradicionalmente los defensores de un cine “puro” cuando sospechan que los directores que recurren a la voz en *off* solamente duplican el sentido de las imágenes y no confían suficientemente en ellas, por pereza o falta de imaginación visual (véase Porta Fouz 2009: 151-152).

Frente a estos reproches, la escena de la ballena hace patente que mostrar los objetos y nombrarlos son dos cosas diferentes. Ahora bien, para el cine de Llinás, el acto tanto infantil como arcaico de nombrar las cosas constituye un gesto inicial y una fascinación elemental. A esto se suma el hecho de que la palabra “leviatán” utilizada por Zucco para designar a la ballena —por lo demás mal pronunciada porque la acentúa en la primera sílaba— añade algo a la imagen —un significado mitológico— que falta inicialmente. De este modo, no solo se pone de relieve la disponibilidad semiótica de la imagen para interpretaciones muy diversas, sino también el poder de la palabra, en cierto sentido mágico, el de abrir un camino al mundo de la imaginación, creando así una fuerte tensión estética entre lo visible y lo invisible.

Además del placer de nombrar hay otro gesto inicial no menos fundamental para las películas de Llinás que es igualmente representado a nivel diegético en forma de *mise en abyme*. Es el arquetípico acto de narrar, de contar cuentos, de inventar historias, de crear mundos a partir de la nada y del vacío. En *Historias extraordinarias* es la inmensa planicie de la provincia de Buenos Aires que funciona como equivalente topográfico de este vacío, y en *Balnearios* son las ciudades balnearias deshabitadas y fantasmagóricas fuera de estación, tal como se evocan, por ejemplo, al principio del segundo “Episodio de las playas” (00:16:16-00:16:41), en el que el narrador adopta el tono neutral de un sociólogo o etnólogo de la “ciudad balnearia”. La secuencia en la que quizás mejor se ilustra cómo la realidad, lo visto, lo observado,

puede servir de punto de arranque o de catalizador de narraciones posibles se halla en la segunda parte de *Historias extraordinarias*, y no por casualidad, precisamente en la primera trama protagonizada por el propio Llinás en el papel de X.



Fig. 2: *Historias extraordinarias* II — X (Mariano Llinás) mirando por la ventana (00:50:25).

X se ha refugiado en un hotel de provincia quedándose día a día junto a su ventana observando lo que pasa en la plaza delante del hotel y detrás de las ventanas vecinas (fig. 2). Es la situación prototípica tanto del creador activo como del lector o espectador pasivo que, cada uno a su manera, se imaginan, se apropian, a través de la imaginación, de las vidas y los destinos de personas ajenas¹². Por tanto, no es sorprendente que Llinás afirme en la versión publicada del guion de *Historias extraordinarias* respecto a esta secuencia: “Si tuviera que elegir una parte del film, creo que me quedaría con esta” (2009b: 97).

¹² Esta situación es representada, de forma prototípica, en el relato “La ventana esquinera de mi primo” (“Des Veters Eckfenster”, 1822) del escritor romántico alemán E.T.A. Hoffmann (1776-1822). En este relato, el protagonista paralizado observa desde la ventana de su habitación, de la que no puede salir, una plaza del mercado de Berlín muy frecuentada. Se imagina la vida y el destino de la gente ajena que va pasando.

NARRADORES Y NARRACIONES

La preferencia de Llinás por los actos de nombrar y narrar a través del lenguaje escrito y oral, tal como se plasma en las escenas autoreflexivas que acabamos de citar, no solamente conlleva un desdoblamiento de la narración, sino que también provoca la inversión misma de la jerarquía tradicional entre la imagen y la palabra. Por supuesto, esto no significa que Llinás cuide menos la calidad cinematográfica de sus imágenes. Este no es el caso. Pero también es verdad que en esas condiciones la imagen y la narración a través de las imágenes siempre se perciben inevitablemente en función de la narración lingüística, y es precisamente esto lo que da, ante todo, un carácter literario a las películas de Llinás.

Desde un punto de vista más general, la dominancia del discurso lingüístico se manifiesta principalmente de dos maneras: por su calidad de suplemento de la imagen, en el doble sentido de añadir algo a la imagen o de reemplazarla, y por su poder manipulador de disponer libremente de la narración. La calidad suplementaria de la voz en *off* ya se puede observar en el documental *Balnearios*. Así, en el primer episodio, “Historia de Mar del Sur”, las imágenes de las salas vacías de un viejo hotel abandonado de comienzos del siglo xx van acompañadas de un comentario que cuenta la historia turbulenta de este lugar en el pasado. En el tercer episodio de *Balnearios*, “Historia de Miramar”, que se dedica al caso extraño de la ciudad sumergida del mismo nombre, el contraste entre lo que muestran las imágenes, la superficie de la Mar Chiquita y de la ciudad submarina, desaparecida e invisible, evocada únicamente por el comentario, es aún más grande.

De un modo algo diferente, en el documental “mudo” *La más bella niña*, los intertítulos sirven al narrador para proyectar sus propias fantasías hacia las imágenes de las chicas que compiten en el certamen de belleza. Se comenta, por ejemplo, la foto de una chica rubia de la manera siguiente: “Si este fuera un film de verdad, esta sería la villana. Una agente esclava, bella y fatal, sin piedad a la hora de cumplir con su deber. O una campesina ucraniana, falsamente inocente, que sumiera a todos los hombres de su aldea en la desesperación” (00:04:40).

En el mundo ficcional de *Historias extraordinarias*, en cambio, incluso se explotan todas las posibilidades de introspección en los personajes a través de

la voz en *off* del narrador omnisciente. Uno de los ejemplos más significativos es el relato del sueño de H (Agustín Mendilaharsu), el personaje protagonista de la historia tres. Durante casi un minuto y medio (00:06:19-00:07:39) el narrador cuenta el sueño de H mientras que la cámara se fija en la cara del durmiente. En el libro de su filme, Llinás advierte que esta secuencia se inspira en una sugerencia de Éric Rohmer: “leí [...] el célebre artículo de Éric Rohmer donde recomienda, al filmar un sueño, evitar representar en imágenes lo soñado y en cambio filmar al soñador mientras duerme, y relatar el sueño en *off*. Instantáneamente comprendí que tenía razón” (2009b: 115).

Al explicar su predilección por el uso de la voz en *off* Llinás dice sobre *Historias extraordinarias*, refiriéndose esta vez a André Bazin y al modelo de *Jules et Jim* (1962): “La voz en *off* libera a la imagen de su obligación de narrar” (Llinás en Godfrid 2008: s.p.)¹³. Sin embargo, lo que en realidad exaltan las películas de Llinás, a diferencia de los representantes de la nueva ola francesa, no es tanto la autonomía de la imagen, sino la autonomía de la narración lingüística y de la voz en *off*, que en *Historias extraordinarias* adquiere una presencia casi metafísica. En efecto, el poder manipulador de los narradores extradiegéticos de Llinás se asemeja en menor medida a las novelas de aventuras del siglo XIX de Jules Verne, Jack London o Robert Louis Stevenson, con las que la película de Llinás ha sido comparada a menudo, incluso por el director mismo (véase, entre otros, Llinás en Adell 2012: s.p.), que a la manera lúdica con la que novelistas del siglo XVIII, como Laurence Sterne o Denis Diderot, resaltaron la función autorial del narrador y su papel de organizador del discurso.

Así, por ejemplo, los narradores no se limitan a contar el argumento y a caracterizar a los personajes, proporcionándoles con pocas palabras una gran complejidad y profundidad, sino que hacen uso también de elipsis o saltos en el tiempo, recapitulan los sucesos ya ocurridos o anticipan el desarrollo o el final de la acción. A veces el narrador juega, de manera similar a la literatura, con su propia omnisciencia cuando afirma saber más que los personajes o, al contrario, menos que el espectador. Ya el primer capítulo de la primera parte de *Historias extraordinarias*, “Episodio del tractor”, filmado en un largo

¹³ Para una reflexión más profunda sobre del uso de la voz narrativa en la literatura y en los filmes de la Nueva Ola francesa consúltese Mecke (1997).

plano secuencia en el que el narrador X es testigo fortuito del encuentro violento entre tres hombres en un campo segado, constituye un excelente ejemplo de este estilo sugestivo y conjetural (00:01:53-00:07:28) (fig. 3)¹⁴.



Fig. 3: *Historias extraordinarias* I: “Episodio del tractor” (00:03:32).

Sin embargo, el carácter eminentemente literario de las películas de Llinás no depende solamente de la presencia permanente de la voz *over* y de las diversas funciones narrativas que asume. Hay que considerar también la complejidad de la estructura externa e interna de las obras que le da un aspecto novelesco que ya se puede observar en *Balnearios*, sobre todo en el “Episodio de Zucco”, compuesto de diez subcapítulos y que culmina, por supuesto, en *Historias extraordinarias*. La postura que Llinás toma a este respecto no puede ser más clara: “Inicialmente, mi intención era la de construir un film que fuese lo más parecido posible a una novela” (Llinás en Koza 2008: s.p.). Por consiguiente, el relato de las tres historias paralelas que componen *Historias extraordinarias* se divide en dieciocho capítulos, anunciados cada vez por intertítulos que se reparten en tres “actos” o “intervalos”.

¹⁴ Aparte de esto, por su composición visiblemente pictórica, que recuerda mucho el estilo de la pintura de paisajes del siglo XIX, y el juego entre inmovilidad y movimiento que pone en escena, esta secuencia toma incluso un sentido simbólico que permite clasificarla como otro “gesto inicial”: al crear la ilusión de un cuadro que empieza a animarse remite a los orígenes del cine y a su característica principal: *moving pictures*.

A la complejidad de la estructura externa se suma la multiplicación de narradores y niveles intradieгéticos. Así, por ejemplo, los personajes de Palomeque (Edmundo Lavalle) y César (Klaus Dietze), por su parte, se convierten en narradores incansables, cuyas historias se cuentan, o bien delante de la cámara o bien visualizadas, en forma de “film dentro del film”, como es el caso de la historia de “Los ‘Jolly Goodfellows’”, una banda de soldados ingleses que luchan contra los alemanes en la Segunda Guerra Mundial, narrada en inglés por César al final de la película.

Al literarizar su película de varias maneras —y aún ni siquiera se han mencionado las numerosas referencias a los clásicos de la literatura argentina, como Jorge Luis Borges o Adolfo Bioy Casares, localizados tanto por la crítica como por el mismo director—¹⁵, Llinás alcanza una apoteosis posmoderna, un popurrí de la narración, que oscila entre homenaje y parodia, más allá de toda ideología de pureza, que abarca el encantador ilusionismo tradicional así como toda la gama de los modos de la autoreflexión moderna.

DEL DOCUMENTO A LA FICCIÓN Y VICEVERSA

Ahora bien, la situación se complica aún más, dado que en las películas de Llinás la narración no solo se realiza a través de los medios de la palabra y de la imagen, sino también haciendo uso de lo ficcional y lo documental, elementos que se encuentran mezclados. En este contexto, es importante subrayar que la narración constituye una categoría transversal en lo relativo a la distinción entre documental y ficción, o, en otras palabras, se caracteriza por cierta indiferencia ontológica. Si entonces las películas de Llinás sitúan al espectador entre el documental y la ficción, no lo hacen para acercarse más a la realidad, lo cual fue significativo en la primera fase del nuevo cine argentino, o para plantear problemas de índole epistemológica, sino más bien para aumentar el suspense, para intensificar una vez más el interés del espectador en la narración que llega a surtir efecto independientemente de la veracidad

¹⁵ Véanse, por ejemplo, los comentarios del propio Llinás en el guion (2009a: 47, 53) o de Aguilar (2010: 242, 246).

de lo narrado. Si el espectador empieza a preguntarse si algo que ve o escucha es verdadero o falso, el narrador ya ha conseguido su meta.

En este sentido, ya en *Balnearios* los diferentes comentaristas siembran sistemáticamente la duda cuando afirman al comienzo de los episodios correspondientes “Todo lo que se cuenta en este film es cierto. Sin embargo, por un momento, no lo parece” (00:06:25) o “La tercera historia comienza como un engaño” (00:37:54) o bien “Ahora este documental se vuelve extraño” (00:46:55) —este último comentario se refiere al “Episodio de Zucco” que tiene indudablemente rasgos de un “falso documental” o de un *mockumentary*—.

En *Balnearios*, más precisamente en el primer episodio “Historia de Mar del Sur”, además, se introduce un recurso que formará también parte de la base de la narración en *La más bella niña* y que será diferenciado y perfeccionado en *Historias extraordinarias*: la narración a partir de fotos fijas, ya sea que se trate de documentos auténticos o bien escenificados, como en el caso de la “Historia de Mar del Sur”. Esto no es una invención de Llinás, tiene un modelo lejano en el cortometraje *La jetée*, de Chris Marker, de 1962, bautizado por este como “photo-roman” (fotonovela)¹⁶. En *La más bella niña*, la autenticidad de las fotografías utilizadas se verifica al principio por medio de la reproducción de la acreditación oficial de Mariano Llinás para la Fiesta Nacional de la Manzana, antes de que el discurso subjetivo y fantasmático del narrador se adueñe de las imágenes.

Al igual que en los documentales *Balnearios* y *La más bella niña* se recuperan rasgos de la ficción, en *Historias extraordinarias* la ficción a veces adquiere rasgos del documental. El ejemplo seguramente más alucinante de tal hibridación es la historia del auténtico arquitecto italoargentino Francisco Salomone (1897-1959) que construyó en los años treinta un gran número de edificios monumentales en toda la Provincia de Buenos Aires. Mientras que las imágenes que se muestran de estos edificios son estrictamente documentales, el relato biográfico que les acompaña es completamente inventado, apócrifo, “a la manera de las *Vidas imaginarias*, de Marcel Schwob”, como precisa Llinás en su libro (2009b: 137). Una vez más, el discurso cinematográfico se ve entonces transformado por el sistema literario.

¹⁶ Aparte de este paralelismo Bongers realza también las semejanzas con otro filme de Chris Marker, *Sans soleil* de 1982 (2012: 303).

CONCLUSIÓN: EL “ARTE POVERA” DE LLINÁS ENTRE ESTÉTICA Y POLÍTICA

Después de este análisis de los rasgos artísticos más destacados y atrevidos de la obra de Llinás volveremos brevemente sobre la cuestión inicial de la relación entre estética y política. Conviene referirse en este contexto a algunas observaciones del crítico y cineasta Santiago Palavecino, resumidas por Agustín Campero, sobre el hecho de que la estética de *Historias extraordinarias* “se corresponde también con la conciencia respecto a las tecnologías disponibles y que estaban al alcance de la mano” (2009: 96). Así, Palavecino señala que las imágenes y los “planos de la película reconocen los atributos posibles a partir del formato en el que se filmó” (2009: 96), es decir, el formato Mini DV. También el propio Llinás acentúa el nexo entre el dispositivo tecnológico y la preponderancia de la narración cuando dice: “Entonces el soporte de video te obliga a hacer películas que estén más sostenidas desde cierto esquema narrativo” (Llinás en Godfrid 2008: s.p.).

Sin embargo, en las películas de Llinás los procedimientos estéticos que dan a sus obras su característico aspecto literario y documental, como las fotografías, los intertítulos y el uso excesivo de la narración omnisciente en *off*; además de documentar que las restricciones y obligaciones mencionadas se han convertido en fuentes de creatividad, resultan señales políticas. Por tanto, la apuesta del “arte povera” de Llinás consiste en comprobar que aun desde la marginalidad económica y del literal provincialismo geográfico es posible transmitir mensajes artísticos de transcendencia universal. En el caso del cine alternativo de Mariano Llinás es la universalidad transmediática de la narración, del contar historias.

BIBLIOGRAFÍA

- ADELL, María (2012): “Mariano Llinás, bajo el signo del prodigio”. En: *Contrapicado. Escritos sobre cine*, 45, s.p., <<http://contrapicado.net/article/mariano-llinas-bajo-el-signo-del-prodigio/>> (30.11.2015).
- AGUILAR, Gonzalo (2010): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. 2.^a ed. actualizada. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.

- BERNINI, Emilio/BINDER, Tomás/SCHWARZBÖCK, Silvia (2009): “Novísimos. Nuevos cines, Estado e industria. Conversación con Pablo Fendrik, Mariano Llinás, Gaspar Scheuer”. En: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 8, pp. 139-164.
- BAZIN, André (1981 [1951]): “Pour un cinéma impur. Défense de l’adaptation”. En: BAZIN, André: *Qu’est-ce que le cinéma*. Paris: Cerf, pp. 81-106.
- BONGERS, Wolfgang (2012): “‘Si este fuera un film de verdad’: lo contemporáneo en las *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás”. En: BONGERS, Wolfgang (ed.): *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 303-331.
- CAMPERO, Agustín (2009): *Nuevo Cine Argentino. De “Rapado” a “Historias Extraordinarias”*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Biblioteca Nacional.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2014): “Dulce y melancólico. Falso documental y geografía afectiva en *Balnearios* de Mariano Llinás”. En: *abebache*, 7, pp. 139-158, <<http://www.hispanistas.org.br/arquivos/revistas/sumario/revista7/139-158.pdf>> (30.11.2015).
- ESTEVEVERENA, Lara/FALCÓN, Rita (2010): “La reflexión lúdica sobre la imagen en el cine de Mariano Llinás”. En: *Cine documental*, 2, s.p., <http://revista.cinedocumental.com.ar/2/articulos_02.html> (30.11.2015)
- GODFRID, Federico (2008): “Entrevista a Mariano Llinás”. En: *Grupokane. Revista de Cine y Artes Audiovisuales*, <http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=131:artentrevllinas&catid=36:catficcioiccion&Itemid=29> (30.11.2015).
- HOFFMANN, E.T.A. (1822): “Des Vettters Eckfenster”. En: HOFFMANN, E.T.A. (1994): *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Tomo 8. Berlin: Aufbau-Verlag, pp. 441-471.
- JAKOBSON, Roman (1970 [1921]): “Sobre el realismo artístico”. En: TODOROV, Tzvetan (ed.): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Traducción de Ana María Nethol. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 71-79.
- KOZA, Roger Alan (2008): “Las sorprendentes aventuras de Mariano Llinás”. En: *Con los ojos abiertos*, s.p., <<http://ojosabiertos.otroscines.com/las-sorprendentes-aventuras-de-mariano-llinas/>> (30.11.2015).
- LLINÁS, Mariano (2009a): “Guion de *Balnearios*”. En: *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 92, pp. 167-187.
- (2009b): *Historias extraordinarias*. Buenos Aires: Mondadori.
- MECKE, Jochen (1997): “Voix cassée et voix muée. La voix narrative entre littérature et cinéma”. En: COLLOMB, Michel (ed.): *Voix et création au xx^e siècle: Actes du Colloque de Montpellier, 26, 27, 28 janvier 1995*. Paris: Honoré Champion, pp. 87-98.

- MORALES, Iván (2012): “Indagaciones sobre la voz *over* en el cine de Mariano Llinás. Una vuelta exacerbada a la narración”, <http://www.asaeca.org/aactas/morales_iv_n_-_ponencia.pdf> (30.11.2015).
- NISSEN, Laila/Süss, Johanna: “*Historias extraordinarias del otro lado*. Argentinisches Kino heute. Ein Erzählexperiment”. En: SCHMÖLLER, Verena/AKA, Birgit (eds.) (2014): *¡muestra! Kino aus Spanien und Lateinamerika in Deutschland*. Marburg: Schüren, pp. 193-211.
- OUBIÑA, David (2010): “*Historias breves* und *Historias extraordinarias*: Innovation im zeitgenössischen argentinischen Kino”. En: BIRLE, Peter/BODEMER, Klaus/PAGNI, Andrea (eds.): *Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur*. 2.^a ed. Frankfurt am Main: Vervuert, pp. 383-401.
- (2013): “Footprints: Risks and Challenges of Contemporary Argentine Cinema”. En: ANDERMANN, Jens/FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro (eds.): *New Argentine and Brazilian Cinema: Reality Effects*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 31-41.
- PENA, Jaime (ed.) (2009): *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores.
- PORTA FOUZ, Javier (2009): “Algunas cosas que nos gusta suponer que sabemos sobre el cine de Llinás”. En: PENA, Jaime (ed.): *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, pp. 151-160.
- TSCHILSCHKE, Christian von/SCHMELZER, Dagmar (eds.) (2010): *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

IV. CINE DE MUJERES

BREVE PANORAMA DEL CINE ACTUAL DE MUJERES EN ARGENTINA

Isabel Maurer Queipo

Con el así llamado “cine de mujeres”¹ se nos presenta un rótulo problemático ya que se subsumen varios tipos de películas bajo esta etiqueta. *Pretty Woman* (1990), de Gary Marshall, se considera como cine de mujer típico o clásico pero también el *thriller* estadounidense *Zero Dark Thirty* (2012), de Kathryn Bigelow² pertenece a esta categoría. Por eso hay que diferenciar, al menos, entre las siguientes variaciones: 1) el cine de mujeres comercial o clásico (para mujeres) y de directores, como los melodramas y romances al estilo de *Pretty Woman*, que han creado y siguen creando una imagen ideal o fatal de la mujer desde una perspectiva masculina; 2) el cine de mujeres sobre mujeres, las películas (de directores y directoras) que se centran en general en la mujer y su contexto; y 3) el cine de mujeres de directoras con sus propias plumas d’auteur y al cual pertenece *Zero Dark Thirty*.

Un panorama de esta última variante presentará el siguiente artículo sobre el ámbito cinematográfico argentino.

¹ Al contrario de algunas voces críticas sobre la investigación de obras de mujeres, aquí no se trata de mostrar que las directoras filman genuinamente de manera diferente, pero sí de aludir a una *escritura femenina filmica* en el sentido de una escritura crítica y sutil que se rebela contra las normas clásicas establecidas por los hombres. En analogía al famoso concepto de la *écriture féminine* de Hélène Cixous no tiene que estar sujeto al sexo. Véase, por ejemplo, el ensayo de Cixous, “Le rire de la Méduse” (2010).

² Bigelow es una de las pocas directoras que filma películas de acción y *thriller*. Fue la primera mujer que ganó el Oscar por la Mejor Dirección y como productora por *The Hurt Locker* (2009). *Zero Dark Thirty* fue nominada para el Oscar 2013, pero le fue otorgado a Ben Affleck por *Argo* (2012).

OBSERVACIONES GENERALES

Como constata Patricia Torres San Martín en su artículo “Mujeres detrás de cámara, una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano”, durante la historia del cine, las mujeres han estado siempre presentes delante y detrás de la cámara, y han enriquecido la historia del cine con importantes innovaciones:

Al comienzo, el cine silente contó con importantes innovaciones estéticas y de producción introducidas por mujeres. Más tarde, en los combativos años 60 y 70, las directoras asumieron posiciones radicalmente feministas y se manifestaron en colectivos de cineastas mujeres, muchas veces orientados al género documental. Hoy las mujeres ya no tienen que demostrar que manejan las artes del oficio: los éxitos internacionales, las innovaciones estilísticas y los recursos narrativos originales que han aportado así lo demuestran (Torres San Martín 2008: 107; véase también Torres San Martín 2001).

Pero no todo es tan positivo como se describe aquí si se tiene en cuenta que escasamente se perciben o reconocen estas innovaciones³ (que tampoco se especifican claramente en el artículo), que muchas directoras han caído en el olvido y que el porcentaje de directoras en general sigue siendo bastante bajo.

Este rol marginal de las directoras latinoamericanas también lo sustenta críticamente la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL). En el portal⁴ de la FNCL se confirman los logros de las directoras pero, también, su invisibilidad en un medio que desde siempre ha sido y sigue siendo dominado

³ “Alice Guy fue pionera en la inclusión de los efectos especiales, usando técnicas de máscara de doble exposición y filmando secuencias en retroceso. En la mayoría de estos filmes, utilizó trucos cinematográficos como la doble exposición del negativo, dándole la vuelta al negativo, etc. Estos trucos o ‘técnicas’ han sido generalmente atribuidos a Méliès. Alice Guy fue la primera persona que utilizó sobreimpresiones en *La Navidad de Pierrot* y la proyección al revés en *Una casa demolida y reconstruida*” (Martínez-Salanova Sánchez 2014). Véase también “Lotte Reiniger. Pionera del cine de animación”, en: <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figuraslottereiniger.htm>> (28.06.2014).

⁴ Véase el Portal del cine y del audiovisual latinoamericano y caribeño (PCALC). Sobre todo el apartado “La mujer en el audiovisual contemporáneo”, en: <<http://www.cinelatinoamericano.org/mujeres.aspx?cod=34>> (28.06.2014).

por los hombres⁵. Como subraya Patricia Grogg, hoy en día todavía una de las tareas más importantes es, en consecuencia, hacer visible el cine de directoras latinoamericanas y caribeñas:

Durante mucho tiempo el trabajo de las mujeres ha estado invisibilizado en el mundo del audiovisual o subordinado al que realizan los hombres, por la hegemonía de la presencia masculina no solo en la pantalla sino también empoderados con la cámara durante los rodajes. [...] La preponderancia de los hombres ha sido mayor en la dirección de cine, mientras que las mujeres han sido desplazadas a otras tareas como el vestuario, maquillaje y en algunas ocasiones la edición. Sin embargo, desde la aparición del cine silente las mujeres participaron en el desarrollo del llamado séptimo arte, aunque pocas veces se reconozca (Grogg 2009, s.p).

No obstante, en los últimos veinte años, con el número creciente de directoras con nuevas plumas de autoras y las creaciones de nuevos lenguajes cinematográficos, se manifiesta un cambio fuerte en el cual una relectura de los estereotipos establecidos parece ser fructífera, no solamente para las (re)presentaciones de modelos femeninos, sino también masculinos (véase Bremme 2000)⁶.

Esto se debe sobre todo a los sucesos de los años sesenta y setenta. Entre ellos cabría destacar el auge del feminismo, las teorías cinematográficas plasmadas por teóricas como Laura Mulvey, Mary Ann Doane, Kaja Silverman y

⁵ Mientras que la mayoría de las profesiones cinematográficas, como productor, guionista, camarógrafo y compositor, están en manos de hombres, es sobre todo el trabajo del *art director* que está en manos de mujeres —aparte de las profesiones “típicamente femeninas” que se ocupan del vestuario, del maquillaje y pocas veces de la edición—.

⁶ “Se puede afirmar que en las reconstrucciones de las identidades de género que establecen los personajes centrales, se recupera una nueva conceptualización, tanto de la representación visual de la mujer como del hombre, cuya explicación lógica se da en el terreno de los cambios históricos, sociales y culturales contemporáneos, los cuales obligan a reconstruir un discurso dominante y convencional que había venido sustentando la justificación de los modelos anteriores. Si estamos de acuerdo con que las identidades de género son construcciones social y culturalmente establecidas, se sobreentiende que las construcciones simbólicas de estas identidades se desprenden de las acciones que se generan en la vida social, política y cultural de una sociedad” (Torres San Martín 2001: 119-120).

Teresa de Lauretis, la creación de los colectivos de mujeres de cine, la visualización de los problemas de las mujeres en general y de las directoras en especial, la focalización de los temas transgresivos vigentes, la creación de nuevas imágenes opuestas a las establecidas y las tendencias liberadoras del así llamado (primer) nuevo cine latinoamericano/argentino. Este cine nuevo también fomentó el *boom* del cine de mujeres con sus innumerables modelos femeninos como fuentes de inspiración.

LOS COMBATIVOS AÑOS SESENTA Y SETENTA Y EL AUGE DEL FEMINISMO

Las mujeres detrás de la cámara estuvieron fuertemente marginadas hasta que cambió la situación paralelamente a los avances emancipatorios del feminismo de los años sesenta y setenta, marcados por “una activa participación estatal, la reformulación del lenguaje cinematográfico y el incipiente compromiso social”⁷.

Algo que entonces fue llamado ‘nuevo cine’ [criticado por su intelectualismo elitista] y que ahora, que ya no es nuevo, nos ponemos de acuerdo en denominar como ‘generación del 60’, pasó a formar parte del centro de atención: jóvenes realizadores que reformulaban un lenguaje en el que negaban los cánones clásicos para acercarlo a una madurez intelectual a medida⁸.

Posteriormente, de 1969 a 1983: “fue una época de extremos: por un lado, grupos de alto compromiso social y militancia política y, por otro, producciones pasadistas que negaban una época negra de la historia argentina, con frecuentes y siniestros golpes militares”⁹. Como subraya la crítica de cine Claudia Lenssen:

A partir del movimiento feminista en el contexto del resurgimiento de 1968, se manifestaban cambios a nivel mundial. La emancipación del dominio

⁷ Portal oficial de promoción del cine argentino (Cine.ar), aquí: “Historia”, en: <<http://www.cine.ar/contenidos/29-Historia/>> (28.06.2014).

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*

masculino se convirtió en un elemento indispensable de la crítica social. En numerosos sectores las feministas exigían una autodeterminación femenina y problematizaban proyectos de vida, papeles tradicionales y situaciones de trabajo que perjudicaban a las mujeres. Lesbianas y transexuales pusieron en tela de juicio las estructuras del poder de las sociedades dominadas por la heterosexualidad, por lo heterosexual.

Esta temática de las variaciones sexuales, la transexualidad, las relaciones prohibidas, hoy en día no ha perdido su fuerza explosiva, lo que se puede ver en las películas llamativas y premiadas de directoras argentinas como Verónica Chen, con su ópera prima *Vagón fumador* (2001), en la cual filma con una estructura narrativa no habitual y un estilo casi documental la historia de un *taxiboy* bisexual y una cantante de rock que empiezan una relación extraña en el ámbito urbano y nocturno de Buenos Aires (véase también Anderman 2012: xvi). Albertina Carri explota en *Géminis* (2005) la relación incestuosa y escandalosa entre hermanos, y con *La rabia* (2008) ofrece “un film sobre la violencia” donde “la carne, los cuerpos, la tierra; todo habla ese lenguaje”:

La supervivencia obliga a los padres a doblegar a la naturaleza. Los hijos, para sobrevivir, fuerzan sus recursos y su fantasía en busca de un refugio siempre endeble. Una niña que no puede hablar y un niño que intenta protegerla se recortan sobre la belleza agresiva del campo y se topan con una carnalidad que los abrumba. La afiebrada imaginación de la infancia y la copia torpe de los gestos aprendidos resultan atajos inútiles para escapar de un camino que los lleva al punto de partida, territorio de violencia, dominio de *La rabia*¹⁰.

La orgiástica *Un año sin amor* (2005), con sus escenas reales de sexo, de Anahí Berneri¹¹ trata de un autor homosexual y enfermo de sida, y *XXY*¹²

¹⁰ Página web de Albertina Carri: <<http://albertinacarri.com/index2.html>> (28.06.2014). La rabia hace pensar fuertemente en el tremendismo español, sobre todo en La familia de Pacual Duarte (1942), en La colmena (1951) de Camilo José Cela y en las películas de Carlos Saura.

¹¹ Otras obras de la directora son *Encarnación* (2007) y *Por tu culpa* (2009).

¹² Otra película anterior con un acercamiento arriesgado a la sexualidad transgénero es *La Raulito* de Lautaro Murúa (1975) que pudo ser estrenada durante el corto periodo de libertad

(2007) de Lucía Puenzo nos presenta la historia del intersexual Alex, de 15 años, protagonizado por la joven Inés Efron que, en 2009, en otro drama homoerótico, *El niño pez* de Puenzo, desempeñó el rol de la lesbiana Lala enamorada de su sirvienta paraguaya. Esto, además, como se inscribe en el contexto del colonialismo y de la problemática de las razas, significa un doble escándalo. La misma autora confirma que “ha habido gente que se ha escandalizado por la muy distinta procedencia social de las dos chicas, mucho más que por su homosexualidad” (Lucía Puenzo, cit. en Sardá 2009: s.p.)¹³.

Durante esta fase de los combativos años sesenta y setenta y del auge del feminismo se formó otra variante del cine de mujeres en la cual, por ejemplo, las directoras alemanas se comprometían en una creación fílmica específicamente femenina de, sobre y para mujeres:

[El nuevo cine de mujeres] significa un resurgimiento de la producción fílmica específicamente femenina, bajo el signo del movimiento feminista. Si se refiere al pasado, esto sucedió entonces de forma totalmente diferente al cine de mujeres clásico como el melodrama creado por hombres para un público femenino. La mayoría de las obras del nuevo cine de mujeres alemán se ocupaba de una posición feminista aunque con diferente acentuación y militancia (Brunner 2012a: s.p.).

Esta ideología del nuevo cine de mujeres alemán se reflejó también en la creación fílmica de otros países que intentaban transmitir sus visiones emancipatorias con un gesto solidario a un público preferentemente femenino¹⁴.

institucional en Argentina. El tema lo aborda de manera muy diferente y sensible también Julia Solomonoff en *El último verano de la Boyita* (2009).

¹³ Precisamente en 2013, en el Festival Internacional de San Sebastián que reclamó “el año de las directoras argentinas”, *Pensé que iba a haber fiesta* (2013), de Victoria Galardi, y *Wakolda* (2013), de Lucía Puenzo, fueron seleccionadas para Horizontes Latinos, y *Mujer conejo* (2012), fantasía de Verónica Chen, para la sección Zabaltegui. Al final, una directora venezolana, Mariana Rondón, ganó la Concha de Oro a la Mejor película y se convierte en la primera directora latinoamericana en conseguir este premio. También ella critica la intolerancia contra el ser diferente, contra la homosexualidad, todavía fuertemente hostigada en su país.

¹⁴ Véase Faulstich (2005), sobre todo el capítulo “Der Frauenfilm und die starke Frau” (225-230); y también Lukasz-Aden/Strobel (1985) y Foster (1995).

Además, el feminismo, como es bien sabido, se desarrolló paralelamente a los cambios sociales y culturales en el nivel práctico, pero también a la aparición de las numerosas teorías cinematográficas por parte de las mujeres. Basándose en algunos de los conceptos feministas de Simone de Beauvoir (*Le deuxième sexe*, París, 1949) o más tarde de Betty Friedan (*The Feminine Mystique*, Nueva York, 1963), se creó una teoría fílmica basada en el psicoanálisis que quería desenmascarar los modelos falogocéntricos¹⁵ de la industria cinematográfica. Así descubrió Laura Mulvey, en sus famosos análisis, los mecanismos patriarcales y falogocéntricos de la mirada masculina dominante en el cine de Hollywood; Mary Ann Doane focalizó críticamente la posición de la espectadora y Kaja Silverman, las representaciones y funciones normativas de la voz femenina en el cine. Teresa de Lauretis continuó teoremas posmodernos y deconstructivistas y revisó críticamente los análisis de Mulvey abogando por una “estética femenina”¹⁶.

A partir de 1975 muchas directoras se reunieron por razones ideológicas pero también económicas en grupos como el Colectivo Cine Mujer (1975) en México y el Grupo Feminista Miércoles en Venezuela (1978)¹⁷. La mayoría mostró también una preferencia por los temas sociales, transgresores pero conflictivos por lo que pocas veces alcanzaron éxitos comerciales¹⁸. Entre ellos cabría destacar el aborto, el trabajo doméstico, la violación y la prostitución. Torres San Martín presenta la función, las obras representativas y los problemas que surgen en el caso del Colectivo Cine Mujer mexicano:

¹⁵ Se refiere al concepto *phallogocentrisme* proveniente de la teoría de la deconstrucción y acuñado por Jacques Derrida (1967).

¹⁶ Felten/Maurer Queipo (2002). En cuanto a la teoría fílmica véanse, entre otras, las obras clásicas de Doane (1983, 1984); Di Lauretis (1984, 1987); Mulvey (1975, 2004); y Silverman (1988).

¹⁷ El Grupo Feminista Miércoles lo integraron, por ejemplo, “Josefina Acevedo, Carmen Luisa Cisneros, Franca Donda, Josefina Jordán, Ambretta Maruso y Giovanna Merola. A pesar de que no pudieron realizar sus proyectos fílmicos sino hasta 1981, cuando se filmó *Las alfareras de lomas bajas*, cabe señalar que fue la única iniciativa colectiva preocupada por manifestar la opresión de la mujer de las capas sociales más marginadas del país” (Torres San Martín 2008: 116).

¹⁸ Es interesante que, hoy en día precisamente, estos temas atraigan al público.

En México nació el Colectivo Cine Mujer (1975-1987), con una amplia gama de exigencias centradas en la voluntad de abordar un cine propiamente femenino, emancipador y político. La mayoría de los filmes realizados en 16 mm fueron dirigidos por alumnas del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y tuvieron el gran mérito de abordar temas tabú del momento: el aborto (*Cosas de mujeres*, 1975-1978, de Rosa Martha Fernández), el trabajo doméstico (*Vicios en la cocina*, 1977, de Beatriz Mira), la violación (*Rompiendo el silencio*, 1979, de Rosa Martha Fernández) y la prostitución (*No es por gusto*, 1981, de Mari Carmen de Lara y María Eugenia Tamez). Durante varias décadas, estas películas tuvieron escasa difusión fuera de los circuitos universitarios y políticos; no consiguieron una exposición comercial sino hasta hace dos años, en el marco de la IV Muestra Internacional de Mujeres en el Cine y la TV [2007] en la Cineteca Nacional (Torres San Martín 2008: 115).

Todavía años después del feminismo histórico, el colectivo seguía siendo la mejor opción para defenderse contra las injusticias aún dominantes. Así, el grupo Warmi (1989) se fundó como “consecuencia de la inquietud y la insatisfacción latentes de muchas mujeres en la sociedad”, por razones económicas pero también porque las directoras tuvieron y siguen teniendo que ganarse su posición igualitaria en un mundo mediático dominado por los hombres (véase Ramón Gil Olivo en Torres San Martín 2001: 9). En su libro, Bremme reproduce el concepto del grupo Warmi:

Queremos con fuerzas unidas y capacidades concentradas expresarnos a nosotras mismas y contribuir a nuestro propio desarrollo y al de nuestra sociedad. Warmi entiende su trabajo como contribución a la producción de películas y videos que tienen como meta el fomento de la reflexión crítica y la sensibilización para problemas de nuestro país y de nuestro continente. La acentuación se concentra en las condiciones de vida de las mujeres, en visibilizar su rol en el proceso deliberador social, p.ej. la defensa de los derechos humanos y la educación de los niños y crear un polo contrario a los estereotipos de los roles dominantes en los massmedia (Bremme 2000: 153).

LOS AÑOS OCHENTA Y NOVENTA

La segunda ola del feminismo que surgió primero en Europa y Estados Unidos, también se difundió rápidamente en Latinoamérica aunque, al principio, pocas directoras conquistaron la industria cinematográfica. En los años ochenta y noventa, las crecientes tendencias liberadoras del cine latinoamericano/argentino en general aceleraron el *boom* de las mujeres detrás de la cámara. Este *boom* estuvo liderado en los ochenta sobre todo por la sobresaliente directora argentina María Luisa Bemberg, con obras como *Momentos* (1980), *Señora de nadie* (1982), *Miss Mary* (1986) y la famosa *Yo, la peor de todas*¹⁹ (1990). En 1984, Bemberg inició simbólicamente con *Camila* el cine de transición o Cine Argentino en Libertad y Democracia (1984-1996), que se situaba entre una experimentación formal y narrativa que estilizó la pantalla con convenciones visuales del cine publicitario. Con una fuerte tendencia revisionista, *Camila* focalizó sobre todo la represión de la dictadura. La obra marcó un récord de público en las salas argentinas y fue nominada al Oscar.

Con el tiempo, también las imágenes de la mujer en el cine de mujeres clásico creado por hombres tuvieron que ser revisadas y adaptadas a los cambios socioculturales y políticos.

En lo que se refiere a la construcción de la imagen fílmica de la mujer, es un hecho que se han fracturado los esquemas del cine de los años cuarenta y cincuenta [...]. Las heroínas femeninas: 'santas', 'vírgenes', 'madres', 'mujeres devoradoras' o 'prostitutas', estuvieron sujetas a una simbología: el carácter abnegado y sufriente de la esposa fiel o de la madre, que conmovían por su falta de poder (Torres San Martín 2001: 30-31).

Por una parte, las directoras tuvieron que ahondar en estas imágenes y, por otra, confrontarlas con sus propias y auténticas variaciones (véase Torres San Martín 2001: 9-10). Como pone de relieve la directora mexicana Marisa Sistach, las mujeres dejaban de reconocerse en las glamorosas imágenes de

¹⁹ *Yo, la peor de todas* es la adaptación literaria de *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe* (1982) de Octavio Paz, que narra la vida de Sor Juana Inés de la Cruz y que Bremme (2000: 150) describe como un ensayo trágico sobre el descorazonamiento y la destrucción de un ser humano y una acusación amarga contra la misoginia de la Iglesia católica.

la mujer objeto. No querían seguir siendo el decorado alrededor del cual giraban las historias de los hombres, ni tampoco identificarse con las mujeres irreales que se les presentaban en la pantalla (Marisa Sistach cit. en Torres San Martín 2001: 56-57).

Lenssen (2012) subraya tal repertorio también en cuanto a los así llamados *weepies*, otra variante del cine de mujeres. Pero tampoco con los “contraproyectos” de las directoras se podía hablar de momentos culminantes cinematográficos a nivel internacional y comercial ya que, como se ha mencionado anteriormente, los contenidos en ese entonces se concentraban en los temas sociales y femeninos que mostraban la situación de la mujer: el aborto, el trabajo doméstico, la violación, la prostitución y, además, el machismo, la violencia contra la mujer, la propia identidad y la maternidad. De este modo, como ya lo habían experimentado los colectivos, las directoras corrían el riesgo de reducir sus espectadores (no interesados en estas cuestiones y disgustos) muchas veces a un público femenino y, encima, estaban confrontadas además con otros problemas. Como subraya Brunner:

[Su] radicalidad estética, su conciencia crítica subversiva y prejuicios sexistas existentes contra ellas todavía dificultaban sus posibilidades de recibir subsidios y reconocimientos críticos y comerciales. Por eso sus obras en general eran más baratas y escasas que las de sus colegas masculinos (Brunner 2012a: s.p.).

Siguiendo las huellas del cine latinoamericano y su fuerte popularización en el propio continente pero también internacionalmente, las directoras ampliaron consecuentemente su repertorio temático y formal. Además, las directoras más jóvenes querían distanciarse de la etiqueta unívoca de un “cine de mujeres de índole feminista”, como lo pone de relieve también Lenssen (en relación con el mercado cinematográfico alemán):

Las hijas y nietas de la generación 1968 ya partían de la igualdad de los sexos. Consideraban los festivales de cine de mujeres —en general la etiqueta de cine de mujeres— más bien como un estigma. El deseo de no ser metidas en el ‘cajón de la mujer’ dominaba su decisión en cuanto a su presencia en festivales, en la distribución y la promoción de sus películas (Lenssen 2012: s.p.).

CINE DE MUJERES DE DIRECTORAS Y SU *PLUME D'AUTEUR*

Estas evoluciones se fomentaron además por medio del creciente número de festivales, instituciones, cineclubs, programas especializados en televisión y revistas cinematográficas que, en general, llevaron a un mayor reconocimiento a nivel internacional de las directoras latinoamericanas/argentinas. Según Bettina Bremme (2008), en general, la creación de escuelas cinematográficas, sobre todo en los países más grandes de América Latina, ayudó a facilitar la entrada en el sector cinematográfico con la ayuda de criterios más objetivos/objetivables y no tanto por “palancas”. Este avance benefició mucho a las directoras futuras.

Además, “el auge de escuelas de cine” a partir de la primera mitad de los noventa, “la sanción de la nueva Ley de Cine hasta la aparición de nuevas revistas especializadas y la puesta en marcha de festivales como el de Mar del Plata y el BAFICI” eran las causas del nacimiento del “nuevo cine argentino independiente [1997-2010]”, un movimiento de reconocimiento mundial:

[En cuanto a este nuevo cine] [s]e trataba de un grupo heterogéneo de películas que asumían su carácter contemporáneo, que entrelazaba de forma sutil realidad y ficción, y que se destacaba por la libertad de sus personajes y la descripción de “estados de ánimo”. Eran producciones que se apoyaban en grupos de amigos y actores no profesionales, transformando los bajos presupuestos en una apuesta estética²⁰.

Este surgimiento fue, por ejemplo, marcado por “la irrupción de *Pizza, birra, faso*, dirigida por los debutantes Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, en el Festival de Mar del Plata de 1997 [que] asombró al público y a los críticos de todo el mundo”. Dos años más tarde “los premios obtenidos por *Mundo grúa* [1999], la ópera prima de Pablo Trapero [...], terminaron de consolidar la potencia renovadora que representaba para el cine argentino la emergencia de una camada de jóvenes directores”²¹.

²⁰ Cine.ar: “Historia”, en: <<http://www.cine.ar/contenidos/29-Historia/>> (28.06.2014).

²¹ *Ibíd.*

Por fin, a partir de los años noventa cada vez más directoras jóvenes intensificaban consecuentemente los experimentos estéticos y formales, creando nuevos lenguajes filmicos, sus propias plumas de autora, y persiguiendo al mismo tiempo y con mucho gusto la focalización de temas transgresivos (véase Torres San Martín 2008: 108)²².

Hay que destacar la ópera prima de Lucrecia Martel, *La ciénaga*, que en 2001 gana el premio Alfred Bauer en el Festival de Berlín; en 2003 Albertina Carri es premiada en el BAFICI con su innovadora *Los rubios* y, por su parte, Lucía Cedrón gana con el cortometraje *En ausencia* el Oso de Plata en Berlín. En 2008, la ópera prima de Lucía Puenzo, *XXY*, gana el Goya en la categoría Película Hispanoamericana.

Hoy en día, las directoras/autoras destacan en el escenario con sus propias plumas *d'auteur* (véase Astruc 1948), lo que contrasta con la idea expuesta, por ejemplo, por Andermann en su libro sobre el nuevo cine argentino de distanciarse de un discurso de autor. Precisamente, en los últimos tiempos, cuando las directoras se establecen en el mercado cinematográfico, parece algo anacrónico e inadecuado negarles su propia pluma y subsumirlas bajo el lema del nuevo cine argentino²³, bajo un movimiento de artistas jóvenes que, eso sí, “tenazmente defienden su autonomía y soberanía estética contra las imposiciones y tentaciones del mercado” (véase Andermann 2012: xiv). Así, parece repetirse en el nivel cinematográfico la proclamación a finales de los años sesenta de la muerte del autor propagada por Roland Barthes (*La*

²² Hay que mencionar a Lucrecia Martel, Julia Solomonoff, Liliana Paolinelli, Liliana Romero, Paula Hernández, Sandra Gugliotta, Vanessa Ragone, Verónica Chen (nacidas a partir de 1965), Albertina Carri, Alicia Rosenthal, Ana Katz, Anahí Berneri, Belén Blanco, Camila Toker, Celina Murga, Daniela Goggi, Lorena Muñoz, Lucía Cedrón, Lucía Puenzo, Magalí Zadoff, Milagros Mumenthaler, Mónica Lairana, Natalia Smirnoff, Tamae Garateguy, Tatiana Mereñuk, Virna Molina (nacidas a partir de 1970) y Delfina Castagnino, Gabriela Trettel, Jazmín López, María Alché (nacidas a partir de 1980).

²³ Esto lo sostiene también Lucía Puenzo cuando precisa que, para ella, la etiqueta del nuevo cine argentino no le resulta muy apta ya que hay tantos estilos diferentes, tantas plumas *d'auteurs* y pocos parámetros que realmente pudiesen servir como “paraguas unificador y reconocedor” de un cine propiamente argentino a partir de los años noventa. Puenzo subraya explícitamente que “ante la polifonía generada por tantos directores distintos y de miradas distintas, el rótulo de nuevo cine argentino ya no puede ser utilizado” (Puenzo en Cinelli 2014: s.p.).

mort de l'auteur, 1968) y Michel Foucault (*Qu'est-ce qu'un auteur?*, 1969) en el momento del auge del feminismo, donde se empezó a constituir la mujer como autora, como sujeto, como sujeto creador activo, según lo destacó maestralmente Lena Lindhoff (1995).

Por otra parte, sí que aparecen en el escenario algunas tendencias y temas dominantes, como el interés por nuevas estéticas de lo político y de lo social, por un cine de la lentitud, de la angustia y de la serenidad, por un cine sensorial y violento, por un cine urbano y rural, por un cine autorreflexivo y metafílmico.

Estas tendencias nacen de la situación actual, pero también tienen sus fuentes de inspiración en varias figuras pioneras²⁴.

Figuras pioneras y sus sucesoras

Un modelo de mujer, no solamente para el cine, es sobre todo la mencionada Bemberg (1922-1995)²⁵. La iniciadora de la Unión Feminista Argentina y organizadora del primer Festival Internacional de Cine de Mar de Plata siempre había utilizado sus películas como portavoz de su desarrollo personal y sus ideas feministas (véase Irazábal Martín 2002: 14-15). “Sus películas se

²⁴ Irazábal Martín enumera a “Emilia Saleny (*La niña del bosque*, 1916, *El pañuelo de Clarita*, 1917) y María V. de Celestini (*Mi derecho*, 1920), en la década de los sesenta Vlasta Lah (*Las furias*, 1960, *Las modelos*, 1963), María Herminia Avellaneda (*Juguemos en el mundo*, 1971, *Rosa... de lejos*, 1980), Eva Landeck (*Gente de Buenos Aires*, 1973, *Ese loco amor*, 1978, *El lugar del humo*, 1979), Silvia Chanvillard del Grupo Cine Testimonio —colectivo de 1982, especializado en documentales— (*Los totos*, 1982, *Ni blancos, ni tan indios*, 1984-85, *Solas o mal acompañadas*, 1988), Gabriela David (*Tren gaucho*, 1980), María Victoria Menis (*Los espíritus patrióticos*, 1989)” (Irazábal Martín 2002: 11-13). Hay que añadir a muchas otras más como Ana Poliak, Carmen Guarini, Caroline Neal, Cecilia Díez, Eugenia Monti, Inés de Oliveira César, Liliána Mazure y Mercedes García Guevara.

²⁵ Torres San Martín enumera otras pioneras, como la brasileña Carmen Santos, las chilenas Alicia Armstrong de Vicuña, Gaby Von Bussenius Vega y Rosario Rodríguez de la Serna, las mexicanas Mimí Derba, Adriana y Dolores Elhers, Cándida Beltrán Rendón, Cube Bonifant, Elena Sánchez Valenzuela y Adela Sequeyro. “Se trata, en todos los casos, de mujeres productoras, argumentistas y directoras del periodo del cine silente que lograron progresar sin ninguna plataforma ideológica que las fortaleciera, solo gracias a su tenacidad y su necesidad de expresión creativa” (Torres San Martín 2008: 110).

han caracterizado por personajes de mujeres que, transgrediendo las normas sociales, se rebelan contra las limitaciones impuestas” (Irazábal Martín 2002: 15-16). Su trato del “abuso de poder, la arbitrariedad y la represión”, que eran signos comunes de la época, presentaba “un clima que América Latina no ha dejado de padecer”²⁶.

Camila, cuyo personaje “encarna [para Bemberg] el espíritu de una mujer libre, capaz de transgredir con valentía las limitaciones impuestas por la sociedad” (Irazábal Martín 2002: 14)²⁷, se basa en la trágica historia real de Camila O’Gorman (1825-1848) que en la época del dictador Juan Manuel de Rosas fue ejecutada en la última etapa de su embarazo a causa de su relación prohibida con un sacerdote. La trama hace pensar también en *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013), una ficción sobre la vida oculta del médico nazi Josef Mengele durante los años sesenta en Argentina, responsable de las matanzas de numerosas madres embarazadas judías y gitanas en los campos de concentración del régimen nazi en Alemania.

También la última película de Bemberg, *De eso no se habla*, de 1993 —adaptación del relato homónimo del escritor argentino Julio Llinás sobre Charlotte, una persona de baja estatura, y que focaliza temas como el derecho a la libertad y al ser diferente— tiene sus sucesoras, por ejemplo, en las mencionadas *XXY* y *Wakolda* o *La cámara oscura* (2007) de María Victoria Menis. Esta se basa en el cuento homónimo de Angélica Gorodischer donde “una mujer que según el parecer de su familia nace fea, crece siendo una niña poco agraciada y se convierte en una mujer insignificante, hasta que un día llama la atención de un fotógrafo extranjero”²⁸. En *Wakolda*, la protagonista, la chica Lilith, se convierte en el objeto del deseo de Mengele, por su obsesión por anomalías biológicas, deformidades y enfermedades hereditarias como, precisamente, el enanismo.

Jeanine Meerapfel, por su parte, nos presentó en 1988 con *La amiga* una película sobre la violencia, el exilio y la amistad entre dos mujeres. Durante la

²⁶ Véase la ficha técnica de *Camila* en el PCALC: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=680>> (28.06.2014).

²⁷ Véase también Andermann (2012: 3).

²⁸ Página web de la Embajada argentina en Paraguay: <<http://www.embajada-argentina.org.py/V2/tag/ciclo-de-cine-de-directoras-argentinas/>> (28.06.2014).

dictadura en 1976 secuestran al hijo de una de las mujeres que entonces “transforma el dolor y el miedo en fuerza y oposición contra la dictadura”, mientras que la otra se exilia a Alemania donde “vive sumida en la nostalgia”²⁹.

También un año después, en *Desembarcos* (1986-1989), Meerapfel trata los secuestros, las desapariciones, las torturas y los asesinatos/asesinatos en Argentina, los temas favorecidos en general en el cine nacional de esa época y que llegan hasta la actualidad, si se piensa en la película sobresaliente y premiada *Los rubios*³⁰ (2003) de Albertina Carri. En este film se observa la fusión entre elementos de ficción y documentales, también presentes en las obras de Ana Poliak (*¡Que vivan los crotos!*; *La fe del volcán*; *Parapalos*). Como se expone en la página oficial de Carri:

Esta obra [*Los rubios*] que desafió los discursos dominantes sobre la dictadura más sangrienta de la historia argentina y la figura de los desaparecidos, marcó un antes de y un después en el modo de filmar, narrar y reflexionar sobre la memoria y sus representaciones. [...] Sobre el final, Carri, no logra develar el destino de sus padres, pero sí su propia construcción acerca de ellos en un film cargado de emociones y provocación intelectual, que va más allá de la trágica historia Argentina³¹.

Carri sigue y renueva la línea de documentalistas argentinos entre tradición y vanguardia ofreciendo obras “que reflexionan sobre la realidad política, social y cultural desde perspectivas muy disímiles: algunos desde la militancia colectiva explícita, otros desde las búsquedas del “documental de autor” que ponen en tensión los límites entre lo documental y la ficción”³².

²⁹ PCALC: <<http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=75>> (28.06.2014).

³⁰ “Cruzando la línea entre el documental y la ficción, la cineasta [Albertina Carri] investiga [en la docuficción *Los rubios*] la desaparición de sus padres Ana María Caruso y Roberto Carri, mediante la combinación de testimonios de vecinos, testigos de su captura, y escenas dramatizadas en la que una actriz personifica a la realizadora” (PCALC: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=694>> (28.06.2014).

³¹ <<http://albertinacarri.com/index2.html>> (28.06.2014).

³² Cine.ar, aquí: “Cine documental”, en: <<http://www.cine.ar/contenidos/17-Documentary-cinema/>> (28.06.2014). Hubo otro auge del documental alrededor de la crisis económica y social en Argentina en 2001 con realizaciones como *Habitación disponible* de Eva Poncet, Marcelo Burd y Diego Gachassin (2004).

Este tipo de docuficción se puede leer como cianotipo fílmico de una cultura de memoria subjetiva y destaca por una estética sofisticada, intermedial, que presenta una tensión entre imagen y texto.

Otra directora de gran importancia para el cine, no solo argentino, es, junto a Marcelo Céspedes, Carmen Guarini³³, fundadora del Grupo Cine-Ojo Colectivo de Investigación y Realización documental³⁴, productora de películas documentales y una de las críticas de cine más conocidas, que destaca por sus perspectivas antropológicas, que resultan muy especiales y mágicas:

La noche eterna (1991) investiga el apuro de los mineros y trabajadores en las plantaciones en el noroeste tropical de la Patagonia anticipando eficazmente el interés por películas de ficción en los márgenes sociales y étnicos de la nación una década y más después (Andermann 2012: 7).

Con *Gorri* (2009) Guarini produce una obra metafílmica y autorreflexiva sobre el documental en sí³⁵.

También, Camila Toker (1975), una de las artistas de la nueva generación, aporta con *UPA! Una película argentina* (2006) un film que sigue esa

³³ Entre las obras de Guarini se pueden destacar: *Por una tierra nuestra* (1983); *Hospital Borda, un llamado a la razón* (1986); *A los compañeros, la libertad* (1987); *Buenos Aires, crónicas villeras* (1988); *La noche eterna* (1991); *Historias de amores semanales* (1993); *En el nombre de la seguridad nacional* (1994); y *Una sola voz* (1995).

³⁴ Véase en la página web de la Productora y Distribuidora de Cine Documental Independiente: <<http://www.cineujo.com.ar/>> (28.06.2014).

³⁵ Véase la información sobre la película en el PCALC: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=5637>> (28.06.2014): “Lo más frecuente es pensar un documental sobre un personaje a partir de lo que existe: de las imágenes que existen, de los sonidos que existen, de sus amigos o personas cercanas o autorizadas. Pero, ¿qué clase de documental es posible hacer cuando ese cuerpo y esa voz ya no están? O mejor: ¿hasta qué punto esa ausencia no permite desplegar otro tipo de trabajo, menos tradicional y más desafiante? En ese sentido, *Gorri* es menos un documental sobre el notable pintor Carlos Gorriarena que una reflexión sobre la materia con que se hace un documental. Este Gorriarena está sin estar, y no necesita la validación ajena, porque alcanza con la nuestra, viéndolo fugazmente entre esos artistas anónimos para quienes el propio *Gorri* es un anónimo. En ese momento, los ensayos sobre el estilo o las intenciones de su arte parecen ceder paso al hombre común, fusionado con los otros, alimentándose de todo eso que es, también, la materia más deseada por un documentalista”.

línea de un cine autorreflexivo, estéticamente innovador sobre el proceso de hacer películas y sobre el cineasta mismo³⁶.

Junto a Tamae Garateguy ofrece otra obra del cine autorreflexivo y meta-filmico con el original *Pompeya* (2010) donde, Juan Garófalo, guionista principiante, es contratado por el director de cine Samuel Goldszer para escribir su nuevo film: una película de gánsters ambientada en Buenos Aires³⁷.

La mencionada Verónica Chen presenta con *Agua*³⁸ (2006) una obra extravagante y visualmente fascinante, contrastando así con su propia ópera prima, *Vagón fumador*:

Si *Vagón fumador* (2002) era una película oscura, nerviosa, rodada cámara en mano en la Argentina víctima de la crisis, en un Buenos Aires nocturno y sórdido, *Agua* (2006) es una película que se halla en las antípodas de aquella: diurna, luminosa y acuática, reposada en su imagen y que, en el ánimo de su

³⁶ Véase la información sobre la película en el PCALC: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=6273>> (28.06.2014): “Un joven aspirante a director de cine tiene la oportunidad de su vida cuando un festival europeo le otorga una ayuda económica para desarrollar su ópera prima. Junto a dos amigas —productora y actriz, se lanza a la aventura de lograr llevar adelante el rodaje. ¿Pero cómo se hace una película argentina independiente? ¿Quiénes son los responsables del futuro del cine nacional y cómo se comportan? Con una cámara en mano nerviosa y una fuerte carga de espontaneidad, y sin ser un documental, ¡UPA! ofrece una mirada acertada y precisa sobre el funcionamiento humano y técnico en lo que se da en llamar ‘Nuevo Cine Argentino’, donde las condiciones extremas de trabajo que obliga la falta de presupuesto y las ansias por expresarse frente al mundo colisionan con inseguridades y egoísmos”.

³⁷ Véase la información sobre la película en el PCALC: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=6273>> (28.06.2014): “Con cada reunión de trabajo, la historia que los cineastas inventan tiene lugar en una Pompeya imaginaria. Así surgen Dylan, el héroe brutal y atractivo del bajo mundo; Timmy, su hermano sordomudo y trastornado; su amigo Shadow, ladino y mujeriego; y Lana, la *femme fatale* de Pompeya que inicia el triángulo amoroso; personajes paródicos aunque enérgicamente humanos. Pero Pompeya oculta un secreto y es disputada por la mafia rusa y coreana, y Dylan queda atrapado en una secuencia de crímenes sanguinarios. Nada es lo que parece: Dylan lucha por su supervivencia mientras que Juan, el guionista que lo ha creado, vive a flor de piel la ambición y la miseria que entreteje esta red imaginaria de poderes”.

³⁸ Véase la información sobre la película en el PCALC: <<http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=326>> (28.06.2014).

directora, corresponde mejor a la situación de su país cuatro años después (Feo 2007: s.p.).

Como se observa, las directoras argentinas pocas veces hacen uso de los géneros “grandes”, como el drama histórico, el wéstern, las películas de ciencia ficción, de guerra, de horror o de porno, sino que tienden más a los dramas, comedias —como la comedia dramática *Herencia* (2001) de Paula Hernández o *Una novia errante* de Ana Katz— y tragedias, los documentales y un gran número de innovadores géneros híbridos. También han hecho uso (aunque tampoco excesivamente) del cine de animación y del corto, con el que empezaron Lucrecia Martel y Sandra Gugliotta³⁹. También hay que destacar el rol de los concursos para las realizadoras:

Entre otras actividades de fomento del cortometraje, el INCAA también realiza junto a la asociación cultural La Mujer y el Cine, un Concurso Nacional de Cortometrajes que se propone estimular la labor creativa de las jóvenes realizadoras de todo el país. [...] Por estos concursos han pasado la mayoría de las realizadoras que tienen hoy un espacio destacado en la cinematografía argentina, como Mercedes García Guevara, Lucrecia Martel, Paula Hernández, Julia Solomonoff, Sabrina Farji, Teresa Costantini, Ana Katz, Anahí Berneri, Ana Poliak, Gabriela David, Vanessa Ragone, entre otras⁴⁰.

Llaman la atención directoras como Carri, cuya “incursión en las técnicas de animación” dio como resultado los cortometrajes *Aurora* y *Barbie también puede estar triste*, una “ficción pornográfica [que] fue distinguida como mejor película extranjera en el New York Mix Festival”⁴¹.

En el terreno de la animación y el corto destacan, sobre todo, las labores de Liliana Romero, Vicky Bagiola, Mariana Wenger y Milagros Mumenthaler, que además tienden a adaptaciones literarias transformadas con una pluma

³⁹ Véase, por ejemplo, la colección de nuevos cortometrajes *Historias breves* (1995) de Daniel Burman, Adrián Caetano, Jorge Gaggero, Sandra Gugliotta, Lucrecia Martel, Matías Oks, Pablo Ramos, Ulises Rosell, Bruno Stagnaro, Andrés Tambornino.

⁴⁰ Cine.ar, aquí: “Cortometrajes”, en: <<http://www.cine.ar/contenidos/37-Short-and-medium-length-features/>> (28.06.2014).

⁴¹ <http://albertinacarri.com/CARRI_END.swf> (28.06.2014).

muy propia. Bagiola y Romero, por ejemplo, han creado con *Tanto te gusta ese hombre* (1996) una variante animada de 9 minutos de *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca. En la ópera prima de Romero, *El color de los sentidos* (2004), basada en los cuentos de Horacio Quiroga, gracias a las posibilidades del cine animado, el protagonista se hunde en el mundo de los artistas del arte plástico del siglo xx. Y con su segunda obra, *Fierro, la película* (2007), Romero ofrece una versión cinematográfica animada de *El gaucho Martín Fierro* de José Hernández, una de las obras con mayor trascendencia de la literatura argentina.

En el mismo año, Paula Rodríguez nos presenta con su corto animado de 12 minutos, *El mundo del espejo* (2010), una variación de las obras de Lewis Carroll —*Alice's Adventures in Wonderland* (1865) y *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871), en la cual Alice quiere dejar el circo de su padres y su madrastra y descubre en su habitación un pasaje a otro mundo—.

Wenger⁴², una de las directoras de primera hora, ha creado con *Juanito Laguna* (2005) un corto en forma de *collage* donde cada bloque consiste en un sueño de Juanito en las diferentes fases de su vida a partir de su nacimiento.

Mumenthaler⁴³ cuenta en *El Patio* (2003) la historia de las jóvenes hermanas Martina y Sofía, que se pasan todo el día en el patio esperando la llamada de su madre. Con esta obra desarrolla otra tendencia del nuevo cine de mujeres, el de un cine de la lentitud, de la serenidad y de la angustia que se hace también notar en *Lo que más quiero* (2010) de Delfina Castagnino o en la película de Ana Poliak *La fe del volcán* (2001)⁴⁴ que “mantiene un

⁴² Algunas obras de la directora son *Fontanarrosa, se la cuenta y confiesa que ha reído...* (1997), *Pintando de amarillo* (2000), *El Quijote del tiempo* (2006) y *Cine negro* (2006).

⁴³ Mumenthaler presentó, por ejemplo, *A qué hora llega papá?* (2000) y *Amancay* (2006). En 2011, filma con *Abrir puertas y ventanas*, los acontecimientos irritantes de Marina, Sofía y Violeta, que viven solas en la casa familiar después de la muerte de su abuela hasta que un día una de ellas desaparece.

⁴⁴ Véase la información sobre la película en la página web del BAFICI: <[http://festivalesanteriores.buenosaires.gov.ar/bafici/home09/web/es/films/info/\\$id/285.html](http://festivalesanteriores.buenosaires.gov.ar/bafici/home09/web/es/films/info/$id/285.html)> (28.06.2014): “Una misma perspectiva ideológica reúne el documental *¡Que vivan los crotos!* con la primera obra de ficción de Poliak. También el mismo placer de hacer cine mediante imágenes cuya serenidad contrasta con la urgencia o la gravedad de los temas tratados. Un film radical, que

ritmo pausado, los hechos se suceden y parece que no vamos hacia ninguna parte, el desenlace nunca resulta próximo. No podemos hablar de evolución de la trama, ni de acciones sustanciales” (Piedras 2004: s.p.). A estas obras se podría añadir la película de Carri *No quiero volver a casa* (2001), designada irónicamente como “película aburrida”, según sostiene la autora misma (Carri cit. en Cirulo 2013: s.p.).

El corto *Chámame* (2008) de Silvina Szperling focaliza el río Paraná de forma fantástica y original, y evoca lo real maravilloso latinoamericano cuando una mujer misteriosa y “camaleónica es capaz de confundirse con las plantas o los peces; es por momentos heroína y por momentos víctima, a quien un pescador rescata de ahogarse en el río. En su recorrido, ella se pone en contacto con las fuerzas naturales; el dominio o no de las fuerzas de la Naturaleza juegan como disparadores de lo fantástico, lo mitológico o lo absurdo”⁴⁵.

Plumas de autoras

Finalmente y sobre todo las directoras más famosas y con una fuerte *pluma de autora* —como Lucrecia Martel (1966), con sus ruralidades tenebrosas

se compone de un prólogo personal a cargo de la directora y de una larga conversación entre dos personajes marginales y disímiles: un afilador que no puede soportar el horror del pasado y una adolescente que también recorre las calles buscando ganarse la vida de algún modo. La angustiada verborragia del hombre contrasta con el silencio desvalido de la chica, pero el dúo representa mediante la distancia entre las edades respectivas una continuidad de la historia argentina reciente en la que la represión política y la exclusión social se anudan a lo largo del tiempo para conformar un único sistema de injusticia”. En cuanto a la directora, Andermann por su parte subraya: “Poliak shares ‘Caetanos’ and Stagnaro’ ‘neo-realist’ strategy of casting non-professional actors in real locations, using light camera equipment and an almost total absence of staging to produce ‘reality effects’ of an uncanny directness. Both films, moreover, resort to the device [...] of introducing a ‘real’ actor [...] among its non-professional cast, thus calling attention, as in a Brechtian alienation effect, both to the artifice, the work of acting —and thus to staged, fictional character of the narratives— and, by contrast, to the individual and historical experience borne out by the non-actors and real-time locations. In both films, moreover, this fictional employment of real characters and situations is related to some form of bridging the social gap dividing urban society” (Andermann 2012: 36).

⁴⁵ Véase también la página de Susana Szperling: <<http://www.susanaszperling.com/obras-realizadas.swf>> (28.06.2014).

retratadas en sus obras premiadas y sus películas neorrealistas, sensoriales y sinestéticas como *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008); Albertina Carri, en *No quiero volver a casa* (2001)⁴⁶, *Los rubios* (2003), *Géminis* (2005), *La rabia* (2008); y Lucía Puenzo con *XXY* (2007), *El niño pez* (2009), *Wakolda* (2012)— hacen que Argentina ocupa una posición líder en lo que concierne al nuevo cine de mujeres en el mundo.

El cine de Martel presenta otra forma de evocar la historia política de Argentina y de fundir las perspectivas del espectador con las del delincuente, sobre todo, en *La niña santa* y *La mujer sin cabeza*. Hay que destacar que este cine se puede entender como cine político, poscatólico y antiliberal, que desvela la corrupción y la decadencia de la burguesía argentina con gestos deconstructivistas —“focalizando en los tropos narrativos del accidente/la casualidad y del milagro” (Andermann 2012: xvii)—. La búsqueda de identidad y de una cultura de la memoria entre performances corporales nativos, cristianos y mundanos forman la matriz filmica de un cine sensual que desarrolla al mismo tiempo la mencionada estética de lo político. Así, las tres obras maestras de Martel tienden a formar componentes integrales e indispensables de la historia del cine argentino a nivel nacional e internacional. Las primeras películas de Martel y de sus contemporáneos revolucionaron además la práctica filmica en los años noventa en Argentina, como subraya también Andermann (2012: xii.). Las obras de Martel —y de manera parecida las de Carri, con su técnica innovadora— pueden describirse, tal como lo

⁴⁶ “*No quiero volver a casa* comenzó como una investigación (ficcional) sobre dos familias a las que les ocurre un hecho trágico. De esta forma escribí diferentes situaciones sobre los mismos personajes involucrados en un asesinato. Lo primero que existió fue el guion de un cortometraje; lo filmé en mayo de 1998. Con el corto terminado, Paula Carri y yo reescribimos estas situaciones o células en un lapso muy breve (tres semanas), transformándolos en una única historia encerrada en Buenos Aires a lo largo de un mismo año. En vez de continuar o estirar el cortometraje inicial lo disolvimos en una trama más compleja que conserva lo más importante de la idea original: su carácter investigativo. Por eso *No quiero volver a casa* presenta una cámara fija que parece no participar de lo que sucede; simplemente observa sin hacer hincapié en ningún gesto o movimiento de los personajes observados. La filmación de la película y el montaje consistieron en armar estas piezas hasta encontrar la forma justa como si se tratara de un rompecabezas” (Carri cit. en: <<http://albertinacarri.com/index2.html>> [28.06.2014]).

ha hecho Uta Felten (2015) en sus análisis, como la búsqueda de una nueva estética de lo político a nivel cinematográfico.

Actualmente, como destaca Lenssen, las directoras, igual que sus colegas masculinos, se enfrentan a una crisis profunda del cine en nuestra era digital. Sigue aumentando el interés por la mirada femenina pero, al mismo tiempo, esta sigue siendo excluida. Recientemente los miembros del Festival Internacional de Cine de Mujeres Colonia/Dortmund han criticado esta marginalidad, esta invisibilidad de las directoras y el fuerte desequilibrio en el mercado cinematográfico. En el contexto de la Berlinale (07-17.02.2013) se organizó junto con el Festival Athena (Athena Filmfestival, Nueva York) un encuentro bajo el título “You Cannot Be Serious — Eine Diskussion zum Status von Regisseurinnen in der Filmbranche” [una discusión sobre el status de las directoras en la industria del cine] para aumentar la atención sobre la precaria situación de las directoras y para mejorar visiblemente su situación y la de sus obras⁴⁷. En la página web del Festival podemos leer lo siguiente:

‘You Cannes Not Be Serious’ era la expresión de la primera protesta en 2010 con la petición de una representación igualitaria de directoras en el festival de Cannes. ‘Alzamos nuestras voces críticas con la esperanza de que esto no pasara nunca más. Os vigilamos. No vamos a callarnos.’ Y las mujeres no se han callado. El Festival de Cannes de 2012 llamó otra vez la atención de la crítica mundial por el desprecio repetitivo de las directoras. Solo una vez en la historia del A-festival francés se ha premiado a una mujer con la palmera de oro. En 1993 le otorgaron el premio a Jane Campion que lo ha compartido con Chen Kaige. Hasta ahora solamente cuatro directoras han recibido los premios principales en Berlín y Venecia y Kathryn Bigelow es la única mujer en recibir el Óscar por la mejor dirección⁴⁸.

⁴⁷ Véase en la página web del Internationales Frauenfilmfestival Dortmund/Köln: <http://www.frauenfilmfestival.eu/index.php?id=490&tx_ttnews%5Btt_news%5D=243&cHash=77ce91eeaf7232179a466bf088d1fe7> (28.06.2014).

⁴⁸ Tampoco en 2013, una mujer obtuvo el gran premio Oscar a la Mejor Dirección, aunque con *Zero Dark Thirty* Bigelow compartió el Oscar a la Mejor Edición de Sonido con *Skyfall* (2012), de Sam Mendes.

En resumidas cuentas, el nuevo cine de mujeres argentino rompe con los esquemas establecidos, abre nuevos espacios para múltiples discursos, experimenta con nuevas formas de percepciones, con nuevos tratamientos de temas constantes y actuales, con nuevas estéticas de lo político. Ofrece, además, variantes como un cine autorreflexivo y metafílmico y un cine de la lentitud, de la angustia y de la serenidad. Numerosos impulsos centrales e innovadores de la estética fílmica vienen de las directoras, con sus propias plumas que no se debe confundir con el “cine de mujeres clásico” (de directores).

Por lo tanto, es de esperar que en el futuro los premios principales en los grandes festivales de Berlín, Venecia o Los Ángeles sean otorgados a las directoras argentinas con películas tan originales y extravagantes como las de los últimos años.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.
- ASTRUC, Alexandre (1948): “Naissance d’une nouvelle avant-garde, la ‘caméra-stylo’”. En: *L’Écran français*, 144, 30 de marzo.
- BAFICI: <[http://festivalesanteriores.buenosaires.gov.ar/bafici/home09/web/es/films/info/\\$id/285.html](http://festivalesanteriores.buenosaires.gov.ar/bafici/home09/web/es/films/info/$id/285.html)> (28.06.2014).
- BREMME, Bettina (2000): *MOVIE-mientos I. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*. Stuttgart: Schmetterling.
- (2008): *MOVIE-mientos II. Der lateinamerikanische Film in Zeiten globaler Umbrüche*. Stuttgart: Schmetterling.
- BRUNNER, Philipp (2012): “Neuer deutscher Frauenfilm”. En: WULFF, Hans Jürgen: *Lexikon der Filmbegriffe*, <<http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2951>> (28.06.2014).
- CARRI, Albertina (2014): <<http://albertinacarri.com/index2.html>> (28.06.2014).
- CINE ARGENTINO: http://dgpfcfadu.com.ar/2012/1_cuat/vn18/tp/nuevocinearg.html (28.06.2014).
- CINELLI, Juan Pablo (2014): “El rótulo de Nuevo Cine Argentino”, <http://edant.revistaen.clarin.com/notas/2009/04/11/_-01895141.htm> (28.06.2014).
- CIRULO, Diego (2013): “Entrevista con Albertina Carri”, <http://www.grupokane.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=642:artentreviacarri&catid=36:catfccion&Itemid=29> (28.06.2014).

- CIXOUS, Hélène (2010 [1975]): *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée.
- DERRIDA, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil.
- DI LAURETIS, Teresa (1984): *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1987): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- DOANE, Mary Ann (1983): "The Film's Time and the Spectator's 'Space'". En: HEATH, Stephen/MELLENCAMP, Patricia (eds.): *Cinema and Language*. Frederick: University Publications of America and The American Film Institute, pp. 35-49.
- (1984): "The 'Woman's Film': Possession and Address". En: DOANE, Mary Ann/MELLENCAMP, Patricia/WILLIAMS, L. (eds.): *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick: University Publications of America and the American Film Institute, pp. 67-82.
- EMBAJADA ARGENTINA EN PARAGUAY: Culmina el ciclo de cine dedicado a directoras argentinas con la película "Herencia" [2013, s.a.], en: <<http://www.embajada-argentina.org.py/V2/tag/ciclo-de-cine-de-directoras-argentinas/>> (28.06.2014).
- FAULSTICH, Werner (2005): *Filmgeschichte*. Stuttgart: UTB.
- FELTEN, Uta (2015): "Subversive Strategien im Kino von Lucrecia Martel". En: TSCHILSCHKE, Christian von/CEDEÑO ROJAS, Maribel/MAURER QUEIPO, Isabel (eds.): *Lateinamerikanisches Kino der Gegenwart. Themen, Genres / Stile, RegisseurInnen*. Tübingen: Stauffenburg, pp. 325-334.
- /MAURER QUEIPO, Isabel (2002): "Medien/Medienwissenschaft/Medientheorie". En: KROLL, Renate (ed.): *Metzler Lexikon Gender Studies — Geschlechterforschung. Ansätze — Personen — Grundbegriffe*. Stuttgart: Metzler, pp. 261-263.
- FOSTER, Gwendolyn Ann (1995): *Women Film Directors. An International Bio-Critical Dictionary*. Westport: Greenwood.
- INTERNATIONALES FRAUENFILMFESTIVAL DORTMUND/KÖLN <http://www.frauenfilmfestival.eu/index.php?id=490&tx_ttnews%5Btt_news%5D=243&cHash=77ce91eeaf7232179a466bf088d1fe7> (28.06.2014).
- IRAZÁBAL MARTÍN, Concha (2002): *La otra América. Directoras de cine de América Latina y el Caribe*. Madrid: Horas y Horas.
- LENSEN, Claudia (2012): "Frauenfilm — Was ist das?", <<http://www.goethe.de/ins/mn/de/ula/kul/mag/flm/9662380.html>> (28.06.2014).
- LINDHOFF, Lena (1995): *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler.
- LUKASZ-ADEN, Gudrun/STROBEL, Christel (1985): *Der Frauenfilm. Filme von und für Frauen*. München: Heyne.

- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique (2014): "Alice Guy-Blaché. Pionera de la narrativa cinematográfica, de la dirección de películas y de otras aplicaciones técnicas al cine", <<http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/figuras-aliceguy.htm>> (28.06.2014).
- MULVEY, Laura (1975): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: *Screen*, 16:3, pp. 6-18.
- (2004): "Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre". En: BERNHOLD, Monika/BRAIDT, Andrea/PRESCHL, Claudia (eds.): *Screenwise. Film-Fernsehen-Feminismus*. Marburg: Schüren, pp. 17-27.
- PAZ, Octavio (1982): *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PIEDRAS, Pablo (2004): "Escombros de la memoria". En: *Revista Xanadu*, <<http://revistaxanadu.8m.com/fedevolcan.htm>> (28.06.2014).
- PORTAL DEL CINE Y DEL AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO Y CARIBEÑO (PCALC): <<http://www.cinelatinoamericano.org/>> (28.06.2014).
- PORTAL OFICIAL DE PROMOCIÓN DEL CINE ARGENTINO (Cine.ar): <http://www.cine.ar/index_es.php> (28.06.2014).
- PRODUCTORA Y DISTRIBUIDORA DE CINE DOCUMENTAL INDEPENDIENTE: <<http://www.cinejo.com.ar/>> (28.06.2014).
- SARDÁ, Juan (2009): "Lucía Puenzo". En: *El Cultural*, <<http://www.elcultural.com/noticias/cine/Lucia-Puenzo-Hay-gente-que-se-ha-escandalizado-por-la-distinta-procedencia-social-de-las-dos-chicas-mas-que-por-su-homosexualidad/504250>> (28.06.2014).
- SILVERMAN, Kaja (1988): *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- TORRES SAN MARTÍN, Patricia (2001): *Cine y género. La representación social de lo femenino y lo masculino en el cine mexicano y venezolano*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- (2014): "Mujeres detrás de cámara. Una historia de conquistas y victorias en el cine latinoamericano". En: *Nueva Sociedad*, 218, noviembre-diciembre, pp. 107-121, <http://www.nuso.org/upload/articulos/3574_1.pdf> (28.06.2014).

MUJERES JUDÍAS-ARGENTINAS EN EL CINE CONTEMPORÁNEO

Carolina Rocha

El objetivo de este capítulo es examinar la representación de las mujeres judías en el cine argentino de las últimas dos décadas perteneciente tanto a directores judíos como no judíos¹. Al analizar un corpus compuesto por *Esperando al Mesías* (Daniel Burman, 2000), *Valentín* (Alejandro Agresti, 2002), *El abrazo partido* (Daniel Burman, 2004), *Judíos en el espacio* (Gabriel Lichtman, 2005), *Cara de queso* (Ariel Winograd, 2006), *La cámara oscura* (María Victoria Menis, 2008) y *Mi primera boda* (Ariel Winograd, 2011) propongo que hay dos formas de representar a la mujer judía argentina. La primera está influenciada por el estereotipo de la *yiddische mama* (madre judía), un personaje popular en el cine norteamericano, caracterizado como encargada del bienestar familiar, pero al mismo tiempo, de personalidad dominante. Este estereotipo ha sido utilizado principalmente por directores de origen judío. Frente a este estereotipo, existe otra representación de la mujer judía en la película de la directora María Victoria Menis. En *La cámara oscura*, la protagonista es educada, sensible y, a la vez, transgresora. Antes de comenzar el análisis de cómo es representada la mujer judía en las películas mencionadas, es necesario realizar algunas consideraciones generales sobre la comunidad judía en Argentina.

La comunidad judeo-argentina data de fines del siglo XIX, cuando, aprovechando la política inmigratoria de la generación liberal de 1880 y con los auspicios del barón Mauricio Hirsch (1831-1896), importantes contingentes de judíos del este de Europa migraron hacia Argentina con el objetivo de dedicarse a la agricultura. Como lo indica la historiadora Sandra McGee

¹ Por mujer judía, me refiero a la mujer de origen judío, nacida o criada en Argentina.

Deutsch, los principales lugares de asentamiento fueron la provincia de Buenos Aires, Santa Fe, Entre Ríos y La Pampa (2010: 15). Esta oleada fue sucedida por la llegada de judíos de Marruecos y del Imperio Otomano y, más tarde, en la década de 1920-1930, por judíos de origen alemán. Aunque la mayoría de los inmigrantes judíos se instalaron en el campo, con el correr de los años se trasladaron hacia las ciudades, dada la dureza de la vida rural y las mayores posibilidades de ascenso social en los centros urbanos. A pesar de que los inmigrantes tuvieron experiencias similares, primero en el campo y luego en las ciudades, los historiadores Raanan Rein y McGee Deutsch, que han explorado la evolución de la comunidad judía en Argentina, coinciden en señalar el origen diverso de esta minoría étnica, que alcanzó su mayor porcentaje numérico hacia los años sesenta (Rein 2010: 1-15; McGee Deutsch 2010). Desde entonces, la población judía ha declinado numéricamente debido al fin de la inmigración judía a Argentina, la emigración de judíos argentinos a Israel, la baja tasa de natalidad y el aumento de casamientos mixtos. En las últimas dos décadas, dos fuerzas contrapuestas han influido en la comunidad judía en Argentina. Por un lado, una de sus más notables características es su asimilación a la cultura argentina, evidente en un alto grado de secularismo (Rein 2010: x). Muchos judíos argentinos se definen así por rasgos sociales o culturales más que por su ortodoxia religiosa y enfatizan su doble identidad judía y argentina (Rein 2010: 12-14). Por otra parte, esta comunidad secular ha sido blanco de dos atentados a principios de los años noventa: el primero, contra la embajada de Israel en Argentina en 1992 y el segundo contra la sede de la Asociación Mutual Israelita (AMIA) el día 18 de julio 1994 —que dejó un saldo de 86 muertos y 300 heridos y cuya causa todavía no ha sido esclarecida—. Estos actos terroristas galvanizaron a muchos judíos propiciando el debate sobre qué es lo judeo-argentino².

Esta indagación sobre lo judeo-argentino se evidencia en las artes visuales, tanto en el cine —con el documental *18/7*, en el que participaron varios cineastas— como también en las exposiciones de la artista plástica Mirta Kupfermenc. Respecto a la centralidad de lo judío en el cine argentino de las últimas dos décadas, el crítico Tzvi Tal propone otra razón para realizar una lectura epocal, explicando que

² Véase Rocha (2010).

las reformas neoliberales introducidas por los gobiernos del presidente Carlos Menem (1989-1999) produjeron, entre otros efectos, el desplazamiento de las representaciones de la etnicidad judía, antes marginal o reprimida, hacia el foco de la reconstrucción de la identidad argentina en el cine. Las imágenes de los judíos han ganado visibilidad y centralidad pues representan características y actitudes consideradas necesarias bajo las vicisitudes del neoliberalismo (Tal 2010: s.p.).

Lo cierto es que entre fines de los noventa y principios de la primera década de este siglo, han surgido muchos directores judíos en Argentina tales como Martín Rejtman, Esteban Sapir, Rodrigo Moreno, Fabián Bielinsky, Ana Katz, Ariel Rotter y Damián Szifron.

Independientemente del género y etnicidad de los directores que han representado a la madre judía, es necesario destacar que todas estas películas se dirigen a un público de clase media, por lo general urbano, ya que la mayoría de las mismas tienen lugar en Buenos Aires. La ubicación de todos los personajes femeninos judíos en ámbitos representativos de la vida argentina habla del nivel de integración de esta minoría étnica al quehacer nacional. A pesar de que las crisis económicas de 1989 y 2001 afectaron a la clase media, y por consiguiente, también a los judíos de esta clase, con frecuencia, lo judío se utiliza como sinónimo de clase media argentina³.

Dentro de este contexto, es conveniente analizar cómo han sido representadas las mujeres judías en el cine de las últimas dos décadas. Primeramente, todos los personajes de mujeres judías son de origen askenazi y con la excepción de la protagonista de *La cámara oscura*, todas son residentes urbanas, en su mayoría, porteñas. En las películas *Esperando al Mesías*, *El abrazo partido*, *Judíos en el espacio*, *Cara de queso* y *Mi primera boda* predominan las representaciones de contemporaneidad, o sea, de los años noventa y la primera década del siglo XXI. En estas películas donde se prioriza la clase media judía, aparece la *yiddische mama*. Solo *Valentín* y *La cámara oscura* están situadas en otras décadas: la primera en los años sesenta y la segunda en el periodo comprendido entre 1890-1930, y ambas presentan personajes femeninos judíos diferentes: la película de Agresti muestra la ausencia de dos madres judías,

³ Sobre los efectos de las crisis económicas en la comunidad judía, véase Tal (2010).

mientras que la de Menis enfatiza su subjetividad a lo largo de las distintas etapas de su vida. Para analizar a los personajes me baso en bibliografía sobre la representación de los judíos y judías en el cine norteamericano y mundial y en la teoría feminista.

LA MADRE JUDÍA EN EL CINE ARGENTINO

La representación de la madre judía abarca una gama que va desde ser posesiva —especialmente respecto a los hijos varones— hasta independiente. Esta representación se basa en el estereotipo heredado del cine norteamericano de la madre judía. La crítica norteamericana Joyce Antler sostiene que de todas las madres que se representan en el cine, las más fácilmente identificables son las judías, quienes muchas veces se vuelven blancos del humor. Esta forma de representación muchas veces combina sentimientos antisemitas y misóginos para dar expresión a la mayor crueldad (Antler 2007: 6). Antler también afirma que “Jewish sons have given us only one kind of Jewish mother —the all-engulfing nurturer who devours the very soul with every spoonful of hot chicken soup she gives” (2007: 8). Para Antler, la figura de la madre judía es un símbolo del pasado que dificulta la aculturación alcanzada por generaciones de judíos norteamericanos después de la Segunda Guerra Mundial. Estas generaciones sienten culpa por su privilegiado estatus social y económico, especialmente al recordar la cultura judía que sus madres les transmiten. Debido a la relación madre-cultura, Antler propone que el estereotipo de la madre judía ayuda a comprender tanto la cultura judía como las representaciones maternas. En el cine argentino, las madres judías ponen de relieve la ausencia o el desplazamiento de los padres. Si, como lo describe Gonzalo Aguilar, en el nuevo cine argentino “los padres no aparecen por ningún lado y si lo hacen es solamente para anclar despóticamente a los demás en un orden disgregado” (Aguilar 2006: 46), la madre judía, por ser la que transmite la identidad étnica, también se vuelve objeto de crítica al dar con una pertenencia resentida por los hijos varones. Por eso, en varias de las películas que analizo, la madre judía es una presencia agobiante para una generación de guionistas y directores que reflexionan sobre un pensamiento nómada en una sociedad que enfrenta cambios vertiginosos en su adaptación a un orden global.

En el cine argentino contemporáneo, la madre judía surge de la mano de Daniel Burman. En *Esperando al Mesías* (2000), la actriz judía-uruguaya Gabriela Acher encarna a Sara Goldstein en los primeros minutos de la película. Su muerte a causa de una enfermedad, “libera” a su hijo Ariel (Daniel Hendler) de su influencia y le permite iniciar un proceso de descubrimiento. Librado de la presencia materna, Ariel busca labrarse su propio camino y por eso se aleja de su novia judía (Melina Petriella) interesándose por Laura (Chiara Caselli), una compañera de trabajo no-judía. Ariel tiene nuevas experiencias sin cumplir con los ritos judíos, probando su suerte en un mercado laboral competitivo. Este abrirse paso sin influencias familiares también lo conduce a rechazar la obligación de ocuparse del negocio familiar situado en el barrio de Once. La ausencia materna propicia, entonces, la apertura a explorar nuevos territorios. Un argumento similar aparece en otra película de Burman. En *Derecho de familia* (2006) también el personaje principal de Ariel Perelman (Daniel Hendler) carece de madre y puede moldear su identidad distanciándose de su padre y su estudio jurídico. Esta película cierra la trilogía de los personajes “Ariel” —también compuesta por *Esperando al Mesías* y *El abrazo partido*—. Burman retoma aquí el tema de la madre judía ausente como una variante que permite un casamiento exogámico entre Ariel y una muchacha no judía⁴.

Dos madres judías ausentes —ya que nunca aparecen en la imagen— se mencionan en *Valentín* (2002) de Alejandro Agresti. Una es la madre del joven protagonista Valentín (Rodrigo Moya) quien abandonó a su hijo debido al abuso de su pareja. El niño tiene una versión de su madre presentada por su abuela paterna, quien se refiere a su nuera de forma despectiva diciendo: “esa judía.” Aunque Valentín percibe los cambiantes humores de su abuela, dado que ella es su única cuidadora, debe aceptar esta opinión negativa respecto a su madre. La otra madre judía ausente en *Valentín* pertenece a Rufo (Mex Urtizberea), quien describe a la suya con afecto, narrando su amor por la música clásica y por el piano, cualidades que ha heredado y valora. Sin embargo, la descripción materna de Rufo tiene a veces connotaciones paródicas, especialmente cuando describe la risa sonora de su madre.

⁴ Sobre la trilogía judía de Burman, véase mi artículo “Identidad masculina y judía en la trilogía de Daniel Burman” (Rocha 2007).

Valentín presenta dos versiones diferentes de la madre judía. La contraposición entre una madre negativa —la de Valentín— y la positiva de Rufo, llevan a anular la etnicidad de estas dos madres, es decir, las madres judías pueden ser afectivas o centradas en sus propios intereses como cualquier madre, independientemente de su etnicidad. En una de las últimas escenas de la película, Valentín se entera de que su madre ausente se preocupa por su bienestar, noticia que levanta su autoestima y contribuye al final feliz, minimizando la crítica a la madre judía ausente. Para la académica, Liliana Guzmán “la ausencia de la madre, así, pasa a ser uno de los grandes enigmas de esta obra cinematográfica de Agresti” (Guzmán 2008: 73). Tal vez el doble matricidio de Agresti sea una forma de diferenciarse de la versión materna judía propuesta por una generación de directores más joven liderada por Burman. Lo cierto es que desde el punto de vista de la mujer judía argentina, *Esperando al Mesías*, *Derecho de familia* y *Valentín* tienen en común la carencia de madres judías: a la falta de imagen frente a la cámara, se agrega la falta de una voz propia para definirse y expresar su subjetividad.

A estas madres judías ausentes, se contraponen las madres judías dominantes. En su estudio sobre la historia de la madre judía en la cultura norteamericana, Antler explica que “the Jewish mother stands in for the more universal experience of the fundamentally fraught, ambivalent, but profound relationships between mother and children” (2007: 9). En el cine argentino, al manifestar su opinión, en especial respecto a la pareja deseada para sus hijos, las madres judías generalmente se presentan como defensoras de la tradición judía en el ámbito privado. Aquí es necesario recordar que Roberta Mock sostiene que “[w]omen were (and still in traditional Judaism, are) ‘exempt’ (that is excluded) from most religious learning, prayer, and ritual. Women’s sphere of influence is defined exclusively in *halacha*, or Jewish law, as ‘domestic affairs’” (2007: 2). Por lo que el ámbito de influencia femenina se circunscribe al hogar y a la familia. Burman es el director que ha introducido este estereotipo en el cine argentino contemporáneo. La primera madre judía entrometida, dramática y querible en su obra, es la que encarna Adriana Aizemberg en su rol de Sonia Makaroff en *El abrazo partido*. Este personaje es uno de los más logrados entre las representaciones de mujeres judías en el cine argentino, no solo debido al trabajo actoral de Aizemberg, sino que además de madre, Sonia aparece como una figura misteriosa y exótica con una vida

amorosa no tan tradicional como su hijo Ariel imaginaba. Indagando sobre la partida de su padre, Ariel Makaroff (Daniel Hendler) se entera de que la versión presentada por su madre sobre la decisión paterna de emigrar a Israel no se debió a un impulso sionista. Por lo contrario, fue consecuencia de una crisis familiar a raíz de una relación entre su madre y otro comerciante de la galería.

El personaje de Sonia Makaroff presenta a una mujer dinámica con una personalidad compleja. Como dueña de una tienda de lencería, demuestra su participación en el ámbito público. Sin embargo, agrega su toque maternal cuando cocina *leikaj* para los comerciantes amigos. En segundo lugar, a pesar de llevar décadas separada de su esposo, recibe con alegría su llamada telefónica semanal y conserva su nombre en su local comercial. Estos gestos de lealtad se contraponen a la presencia de un novio, Marcos (Salo Pasik), con el cual comparte la danza en las reuniones sociales de la comunidad judía. Por lo tanto, Sonia Makaroff aparece como una mujer con una vida propia además de ejercer su rol de madre⁵. Al final de la película —y tal vez como forma de expurgar la división familiar—, Sonia posibilita el deseado encuentro entre Ariel y su padre mientras la cámara la capta alejándose sola por las calles de Once. Esta escena en la que pasajeramente renuncia a su protagonismo en la vida de su hijo es seguida por un diálogo íntimo de ambos en el cual Sonia le narra una anécdota de su niñez. En unas vacaciones familiares, el pequeño Ariel se separó de su familia y solo fue encontrado horas más tarde. Con gran dramatismo y carisma Sonia le cuenta su angustia y desesperación al perderlo. Esta anécdota sirve para ilustrar que Sonia constituye, entonces, el pilar de su familia y es la responsable de la memoria familiar aunque no siempre su versión sea la correcta.

También en la cinematografía de otros directores judíos se encuentran madres judías de fuerte personalidad. En las películas de Ariel Winograd, *Cara de queso, mi primer ghetto* (2006) y *Mi primera boda* (2011), las madres son representadas como custodias de la identidad judía y de la continuidad judaica. En *Cara de queso*, las madres judías de dos generaciones diferentes, la abuela y la madre del personaje principal, compiten entre ellas y parecen

⁵ Otro personaje similar por compartir tanto un rol materno como una cierta independencia de sus hijos es al que da vida Cecilia Roth en *El nido vacío* como Martha, una madre judía que al ver partir a sus hijos, decide retomar sus estudios y hacer nuevas amistades.

avasallar los deseos de sus respectivos esposos e hijos. Lili (Mercedes Morán) es la madre de Ariel (Sebastián Montagna), a quien los amigos del *country club* llaman “cara de queso”. Además de ser instructora de *ricudim*, Lili se interesa por figurar en los eventos sociales del *country club* ante la indiferencia de su esposo. Cuando no consigue destacarse socialmente, sugiere la idea de vender la casa del *country club*, para luego arrepentirse. Estas decisiones la muestran a cargo de las decisiones familiares. Por su parte, la abuela Chola (María Vaner) compite con su nuera y desobedece sus deseos al regalarles dólares a sus nietos, poniendo en evidencia que es ella quien supervisa las finanzas domésticas. Chola también lleva los pantalones en su familia al controlar a su marido Mollo (Juan Manuel Tenuta) con un *walkie-talkie*. Cansado del seguimiento de su esposa, Mollo le explica a su nieto Sebastián cómo se deciden los casamientos en la comunidad judía: en su opinión se priorizan las relaciones familiares y comerciales a costa de la felicidad de los hombres. En el segundo largometraje de Winograd, *Mi primera boda*, la madre judía —nuevamente interpretada por Gabriela Acher— es un personaje secundario que trata de alertar a su hijo hasta el último momento de su soltería sobre las consecuencias de un casamiento con una católica.

A pesar del tono irónico y humorístico de *Cara de queso* y *Mi primera boda*, la caracterización de la madre judía en ambas películas se basa en el estereotipo de la *yiddische mama* identificado por la académica Patricia Erens. Al referirse a este estereotipo en el cine norteamericano, Erens lo describe con las siguientes palabras:

Self-assured and energetic, she feels free to participate in every aspect of her husband's personal and business life. Unfortunately, these virtues coupled with intelligence and resourcefulness, often led the Jewish mother to dominate the lives of her husband and children (Erens 1984: 90).

Al utilizar este estereotipo del cine comercial norteamericano, Winograd sigue la línea iniciada por Burman de representar a la madre judía como dominante. Las similitudes de este tipo de caracterización deben entenderse como estrategias de parte de Burman y Winograd de llegar a una audiencia masiva, por lo tanto la sátira y el humor auto-referencial dicen más sobre los objetivos de estos directores de la segunda o tercera generación de

inmigrantes judíos que sobre la vida de las madres judías. Como se verá a continuación, cuando la representación de la mujer judía converge con la categoría de clase, se enfatiza su asimilación a la cultura argentina. Sin embargo, su independencia constituye una forma de transgresión. Por lo tanto, si la crítica Roberta Mock sostiene que “fundamental to the construction of Western Jewish female identity is the tension between insider and outsider status” (2007: 7), lo que predomina en esta versión de la mujer judía es su ambivalencia entre pertenecer a una comunidad y, al mismo tiempo, ser una mujer independiente.

LA MUJER JUDÍA: DE OBJETO A SUJETO DE LA ESCENA

La cámara oscura (2008) de la directora María Victoria Menis presenta a una mujer judía como símbolo de represión pero también de resistencia a lo largo de cuatro décadas⁶. A diferencia del estereotipo de la madre judía, esta representación de la mujer judía permite la expresión de la subjetividad femenina al hacerse eco de postulados de la teoría fílmica feminista que surgió al comienzo de los años setenta, liderada por la teórica Laura Mulvey. Mulvey (1997: 439) sostenía que la teoría psicoanalítica no se había dedicado a investigar por qué la mujer en el cine representaba únicamente la posición de la castración en un sentido freudiano y señalaba la emergencia de una forma “alternativa” de cine independiente de Hollywood. Sobre esta forma alternativa explicaba que era “radical in both a political and an aesthetic sense and challenges the basic assumptions of the mainstream films” (Mulvey 1997: 439). Por su parte, la académica Claire Johnston hablaba de “counter cinema” y enfatizaba que “a desire for change can only come about by drawing on fantasy” (2000: 29). La película de Menis, basada en un cuento homónimo de Angélica Gorodischer, es un ejemplo de una forma alternativa de presentar a la mujer en pantalla: privilegia el

⁶ La película es una adaptación de un cuento de la escritora feminista Angélica Gorodischer, que no es judía. *La cámara oscura* se ubicó en el puesto número 20 del *ranking* de películas argentinas del año 2008. Diego Battle, crítico de *La Nación*, la caracterizó como “una pequeña gran película” (Battle 2008: s.p.).

género y la subjetividad de la protagonista relegando a segundo plano su etnicidad⁷. Es necesario aclarar que ni Gorodischer ni Menis son judías.

Haciendo gala de una original puesta en escena, la película se inicia con una secuencia de tomas correspondientes al final de la misma. *La cámara oscura* narra varios momentos de la vida de Gertrudis⁸. El primero de estos segmentos que sucede en el año 1892 se enfoca en su nacimiento que tiene lugar cuando sus padres judíos inmigrantes llegan al Puerto de Buenos Aires. Al ser anunciado el sexo del bebe, un plano frontal de la cara materna capta su desagrado y desilusión. Para inmigrantes que iban a ser colonos, como los padres de Gertrudis, los hijos varones que pudieran ayudar con las labores del campo eran más valiosos que las niñas. Por lo tanto, en *La cámara oscura*, la beba que nace en la planchada del barco, no trae a sus padres la ilusión de una nueva vida en un nuevo mundo. Además, por no haber nacido en suelo argentino las autoridades le niegan el derecho a la nacionalidad argentina, gesto que la marca como no-perteneciente a la nueva nación pero tampoco perteneciente a los países de donde proceden sus padres. Todas estas circunstancias negativas hacen que su madre se resista a darle un nombre. Es el agente de inmigración quien propone un nombre, pero a partir de ese momento la familia percibe a Gertrudis como una carga impuesta y no querida, un sentimiento captado por uno de sus hermanos que la caracteriza como fea.

A pesar del rechazo familiar, Gertrudis logra construir su espacio personal. En el segundo segmento que tiene lugar en 1899, la niña Gertrudis demuestra su inclinación hacia la literatura, la cultura y el mundo de la fantasía. La expresión de la subjetividad infantil se evidencia al mostrar su interés por la luz y sombra cuando realiza formas a contraluz en el baño familiar. Esta exploración por parte de Gertrudis en el baño no es casual sino que este lugar apartado se asocia tradicionalmente en la literatura y el cine con la búsqueda de la propia identidad de niñas brindándoles la oportunidad de

⁷ Mi interpretación sobre la mujer judía en la película de Menis coincide con la de Mirna Voshen que sostiene: “*La cámara oscura* shows that Argentine cinema has gravitated towards the normalisation of the Jews’ *argentinidad*. It should be noted that normalisation in the present context means to downplay the representation of Jews as the *other*” (Voshen 2013: 22-23).

⁸ Véase también Solorza (2012).

explorar su subjetividad e imaginación⁹. Allí, la niña diseña su fantasía a través de dibujos animados. Aquí es importante tener en cuenta las palabras de la socióloga Amal Treacher que indica que “through narratives, memory and fantasy work concurrently to deal with loss, absence and frustration” (2006: 98). La narración fantástica de Gertrudis constituye una forma de enfrentarse con su falta de belleza física, enfatizada aún más por la ausencia de empatía de su madre. Opuesta a la indiferencia materna, la mirada afectuosa y el beso de la figura férica que habita su fantasía la transforma en una mariposa libre y que, al posarse en una flor, deja ver su armonía con la naturaleza. Esta fantasía se orienta a minimizar sus carencias —de belleza y afecto materno— y le permite la expresión de su mundo interior. Refiriéndose a la fantasía de la niña, la crítica Paola Solorza destaca “la necesidad de liberarse de un contexto opresor —la familia que representa la percepción patriarcal— y el sueño del devenir-mariposa, pasaje de lo feo a lo bello, trayendo a colación la tradicional metáfora del gusano convertido en mariposa” (2012: s.p.). Difiero de esta afirmación porque tan pronto Gertrudis sale del baño, se estrecha en los brazos de su padre (Carlos Defeo). Este gesto expresa la confianza y afecto que la niña deposita en él, quien no la ve como carente de belleza sino que aprecia su personalidad. Sin embargo, cuando la familia posa para un retrato conjunto, la madre (Silvina Bosco) aparta a la niña del centro de la fotografía ante la mirada resignada del padre. En esta escena la figura opresora es la madre, cuya forma de relacionarse con Gertrudis está guiada por un ideal de belleza física. Pero, si Gertrudis acepta este desplazamiento, lo hace aún más evidente al cubrirse la cara con una muñeca significando la internalización de la marginalidad y actuando para hacerla obvia a través de un gesto de afirmación personal. El acto de correrse del centro al margen de la foto y cubrirse la cara expresa su forma de ausentarse. Si tenemos en cuenta el argumento de Susan Sontag sobre la crónica fotográfica de la familia, “through photographs, each family constructs a portrait chronicle of itself —a portable kit of images that bears witness to its connectedness” (1977: 8), el gesto de Gertrudis marca las fracturas en la familia: al deseo materno de

⁹ Joan Jacobs Brumberg sostiene que el baño ha servido como un sitio importante de la adolescencia femenina, un lugar que brindaba a las niñas la oportunidad de auto-examinarse (Scheiner 2000: 13).

presentar a la familia como unidad armónica, Gertrudis responde alterando el orden materno.

La cámara oscura salta temporalmente a la adolescencia de Gertrudis, en la cual este personaje femenino continúa alternando entre la aseveración y la negación. En una escena que tiene lugar en la escuela local, la adolescente se destaca por su actitud positiva mientras que sus compañeros aparecen aburridos o distraídos. Gertrudis es la única que se ofrece para responder una pregunta del profesor y cuando lo hace, menciona las enseñanzas de su padre, en una explicación en la que se evidencian tanto una sensibilidad especial como ingenuidad. Esta mezcla de ternura e inocencia indican la pureza de la adolescente. Sin embargo, estas características también la presentan como diferente de sus compañeros quienes la hacen objeto de burla. Gertrudis expresa acomodación al silenciarse ante las bromas de sus compañeros, gesto que Georganne Scheiner identifica como aspecto propio de la conducta femenina adolescente al afirmar que “girls’ culture is built on both conformity and rebellion” (2000: 142). No obstante, Gertrudis también hace gala de su rebelión en la siguiente escena en la cual todos los estudiantes deben permanecer quietos para ser retratados. En ese momento, se convierte en la figura borrosa que se escapa de la foto. Para ella, la ocasión no significa comunidad con sus compañeros y por eso se resiste a posar y a participar de la instancia de recuerdo de una colectividad de la que no forma parte. Sontag afirma que “photographs really are experience captured” (1977: 3), lo que permite interpretar que la foto grupal con Gertrudis en fuga capta su desplazamiento continuo.

La falta de belleza de Gertrudis puede ser entendida como una marca de su alteridad no solo como mujer, sino también como judía¹⁰. A pesar de que el estigma de la fealdad sigue influyendo en Gertrudis (Mirta Bogdasarain) en su juventud, este personaje continúa expresando su subjetividad, no ya a través de la fantasía, sino de la resistencia. En el momento en que un rico

¹⁰ En su capítulo “The Way She Really is Images of Jews and Women in the films of Barbra Streisand”, Felicia Herman se refiere a la otredad física de Streisand y cita a Letty Cottin Pogrebin quien afirma que “most important, films portraying the Ugly Duckling who rise above her appearance have assured girls with big noses and frizzy hair that they too can invent their own kind of terrific and leave Miss America in the dust” (Herman 1998: 172).

y buen mozo viudo judío, León Cohen (Fernando Armani) va a pedir su mano, la madre de Gertrudis se sorprende ante el hecho de que Gertrudis sea la elegida cuando sus otras hijas más agraciadas no logran interesar a Cohen, pero la intención del viudo al casarse con Gertrudis es huir precisamente de los problemas que acarrear la belleza física femenina. Un breve *flashback* de su primera mujer Ruth la muestra como bella y muy independiente. Además, la falta de descendencia del viudo puede leerse como consecuencia de la esterilidad femenina de su primera esposa que se negó o no pudo darle hijos. Frente a la decisión familiar de formalizar un casamiento de conveniencia, Gertrudis se rebela sutilmente: si como mujer-objeto debe vestirse en colores pasteles que enfatizan su estado virginal, ella elige presentarse ante su futuro esposo vestida de negro. El uso del color negro —color que también elige para su vestido de novia— puede interpretarse como una señal de su estado de duelo ante la pérdida de su libertad y autonomía. Teniendo conciencia de su estatus como mujer-objeto, Gertrudis inicia su vida de casada limpiando la casa de su esposo en la noche de su boda. Con este gesto, se aparta de las celebraciones y encara su matrimonio asumiéndolo como obligación y deber.

La cámara oscura da un salto temporal de veinte años en el cual aparece Gertrudis objetificada en su rol de esposa ejemplar y madre abnegada. Aquí es pertinente recordar que la académica feminista Carole Pateman afirma que “women’s service and duty to the state has been largely seen in terms of motherhood” (2005: 15). A la función privada de reproducirse y darle hijos a su esposo, se le suma a Gertrudis en su calidad de mujer la función pública de poblar la nación. Si su matrimonio está marcado desde sus inicios por la obligación, dos décadas después Gertrudis todavía se rige por la misma. Como mujer aparece desplazada y, como lo señala Mulvey, sustenta el orden patriarcal. Es la primera en levantarse, encender el fogón y preparar el desayuno para su familia. La presencia de sus cinco hijos, tres de los cuales, son varones, ayuda a ilustrar la forma en la cual Gertrudis cumplió con sus obligaciones maritales, haciendo realidad la promesa de su madre a Cohen de que iba a tener “una linda familia”. Sin embargo, la abnegación materna de Gertrudis está basada en la sumisión, el aislamiento y la falta de voz. En primer lugar, el trabajo físico abarca la mayor parte de su día y solo se permite leer y soñar cuando cesan las tareas domésticas. La lectura es casi una actividad furtiva a la que se dedica por las noches en la cocina. En vez

de gozar del descanso, su hábito de lectura muestra que una vez terminada la “obligación” de reproducirse, ya no comparte la intimidad con su esposo. En segundo lugar, aunque Gertrudis estimula la educación de su hijo David (Joaquín Berthold), este acepta solo la imposición paterna de ayudar en las tareas del campo por lo que la voz materna queda anulada.

El rol tradicional de Gertrudis de ama de casa y ángel del hogar la separa también de sus hijas. Cuando intenta conversar sobre astronomía con su hija maestra, el interés materno es ignorado por la hija, quien narra el éxito de su labor sin mirarla. Por consiguiente, Gertrudis aparece marginada, sin influencia en el destino de sus hijos, sirviendo a todos, sin ser siquiera el objeto de la mirada ni de la conversación.

La rutina y el estatus de Gertrudis se ven alterados por la llegada de un fotógrafo y su “cámara oscura”. En efecto, León, orgulloso de su familia y de su bienestar económico, contrata a un fotógrafo itinerante, Jean-Baptiste (Patrick Dell’Isola), para que retrate a su familia. El ingreso del fotógrafo en la rutina de los Cohen tiene varios significados. Primero, representa la llegada de la tecnología y la modernidad al universo arcaico y aislado del campo. En segundo lugar, brinda otra perspectiva que se evidencia a través de su frase de que “las cosas no son siempre lo que parecen”. En tercer lugar, introduce una nueva forma de mirar. Sontag se refiere al acto de fotografiar como un acto de apropiarse de lo que se fotografía diciendo que “it means putting oneself into a certain relation to the world that feels like knowledge —and, therefore, like power” (1977: 4). En su *métier* como fotógrafo, Jean-Baptiste sabe que hay otras cosas o colores que el ojo humano no capta. Ubicado a la vanguardia del arte y la tecnología, el fotógrafo francés describe el surrealismo explicando que es una nueva forma de belleza basada en “los sueños y fantasías que todos tenemos”. Su visión entrenada en descubrir “la otredad” lo acerca a lo diferente, en este caso, a Gertrudis cuyas simpatías, lentamente, se va ganando.

El interés del fotógrafo por Gertrudis se aboca a apreciar su personalidad. En una primera instancia, la mirada de Jean-Baptiste capta el orden y la armonía de su jardín, el cual transmite su goce de la naturaleza. Luego, su vista se dirige a los tarros de conserva que Gertrudis ha hecho que evidencian su carácter práctico. A continuación, se interesa por su creatividad culinaria preguntándole sobre su receta, en abierto contraste a la indiferencia

de sus hijos y esposo. En otro momento, cuando la imagen de Gertrudis se refleja en su cuarto oscuro, el fotógrafo pone su mano sobre la misma, en un movimiento que exhibe su incipiente afecto. Todo esto lo conduce a tratar de incluir a Gertrudis en el retrato familiar, consiguiendo lo que León no puede: integrarla al círculo familiar. Por primera vez, en su vida, Gertrudis accede —ciertamente de forma reticente— a dejarse mirar a través de la cámara oscura. El triunfo de Jean-Baptiste consiste en lograr su confianza a través de su mirada. Acostumbrada a ser ignorada, Gertrudis comienza a percibirse como objeto de la mirada del visitante. Aquí es importante detenerse por un momento en analizar las consecuencias de la mirada masculina dirigida a Gertrudis.

La cámara oscura presenta la relación triangular entre León, Gertrudis, Jean-Baptiste marcando los puntos de afinidad y de incomunicación entre estos personajes. Como judío, León viste su *yarmulke* y reza las oraciones del *Seder* en *idish* pero, al hablar de sus padres rusos y su país de origen, no se acuerda de nada. Por su parte, Gertrudis representa la memoria judía al recordar las anécdotas de su padre ruso sobre los pogromos pero se silencia cuando León desdénese ese recuerdo criticando a su suegro por su falta de habilidad para las tareas del campo. En esta oposición entre la cultura judía y la memoria se pone de manifiesto la brecha insoslayable entre estos personajes. Precisamente el fotógrafo percibe el silencio de Gertrudis comprendiendo el valor de sus recuerdos. De la misma manera, la cámara se focaliza en la tensión de las manos de Gertrudis al escuchar a Jean-Baptiste relatar los horrores de las guerras que ha presenciado. La sensibilidad que los une constituye la otra cara de la relación de apatía e indiferencia entre León y Gertrudis.

La corta presencia de Jean-Baptiste transforma a Gertrudis. Así como el proceso de revelado de fotos hace que el blanco sea negro, Jean-Baptiste observa en Gertrudis su belleza interna: su memoria, la expresión de su creatividad tanto en el jardín como en la cocina y su compasión por el sufrimiento y la miseria de otros. Por lo tanto, no es una mirada que la convierte en objeto, sino que es una mirada reconocedora de una subjetividad con la que comparte deseos, miedos y fantasías. Esta mirada descubre la belleza de Gertrudis y la lleva a asumir su feminidad: una Gertrudis seductora posa para él. *La cámara oscura* cierra con la pose sensual de Gertrudis enfundada en una enagua blanca que indica el proceso de transformación al recibir la mirada

del fotógrafo que le devuelve el valor desapercibido para su familia, y, por lo tanto, su condición de sujeto. Sontag afirma: “there is something predatory in the act of taking a picture. To photograph people is to violate them, by seeing them as they never see themselves, by having knowledge of them they can never have; it turns people into objects that can be symbolically possessed” (1977: 14). Pero la puesta en escena de Menis revela el consentimiento activo de Gertrudis brindándose como objeto de la foto. A diferencia de la relación jerárquica que Gertrudis mantiene con León, con Jean-Baptiste establece una relación de reciprocidad al ser ella también la fotógrafa que lo retrata en medio de los paisajes de Entre Ríos. Finalmente, su agencia la conduce a decidir su vida junto al fotógrafo que la “ha visto”¹¹.

En conclusión, la representación de la mujer judía es un fenómeno reciente en el cine argentino que data de fines del pasado siglo y se extiende hasta la actualidad. Pese a la variedad de películas que retratan a la mujer judía, hasta el momento predominan dos modelos opuestos. Por una parte, el de directores judíos como Daniel Burman, Gabriel Lichtman y Ariel Winograd que se basan en el estereotipo de la madre judía, popularizada en el cine comercial norteamericano. Este estereotipo, a veces poco favorecedor, alude a una ansiedad por parte de estos directores de pertenecer a la sociedad argentina y de labrarse una identidad propia como cineastas negociando lo materno y heredado con las circunstancias de la sociedad en la que residen. Por otra parte, *La cámara oscura* de María Victoria Menis presenta una versión diferente de la mujer judía que se sitúa temporalmente en las primeras décadas del siglo xx. Tanto la composición visual como el argumento representan a la mujer judía como diferente de su entorno y con gran sensibilidad. En esta película, se desdibujan las características étnicas de la protagonista femenina que nunca aparece con los símbolos religiosos del judaísmo. Esta representación prioriza la identidad de género del personaje femenino. Aunque Gertrudis no logra expresarse verbalmente sobre sus

¹¹ Soledad Acosta estudia otras películas de directoras argentinas en las cuales las madres huyen de su rol materno: “*Las mantenidas sin sueños* (Vera Fogwill, 2005) y *Por tu culpa* (Anahí Berneri, 2009), ubican a sus personajes como madres, y el punto de vista de la cámara propone una mujer que se desmadra y se desafilia” (Acosta 2011: s.p.).

sentimientos, este personaje femenino judío constituye un modelo que se contrapone al de la madre judía de películas de directores judíos.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Mónica (2011): "La mirada de las mujeres en el nuevo cine argentino". En: *Revista Imagofagia*, 4, <http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf4/n4_dossier_acosta.pdf> (08.10.2013).
- AGUILAR, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Ensayos sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcor.
- ANTLER, Joyce (2007): *You Never Call! You Never Write!: A History of the Jewish Mother*. New York: Oxford University Press.
- BATTLE, Diego (2008): "Historias de épocas y miradas". En: *La Nación*, 16 de octubre, <<http://www.lanacion.com.ar/1059601-historia-de-epocas-y-de-miradas>> (03.10.2013).
- ERENS, Patricia. (1984): *The Jew in American Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- GUZMAN Liliana (2008): "Mares de algodón. Imágenes poéticas para una experiencia de la infancia (Lectura del film Valentín)". En: *Childhood and Philosophy*, 4, 8, pp. 59-76.
- HERMAN, Felicia (1998): "The Way She Really is Images of Jews and Women in the films of Barbra Streisand". En: ANTLER, Joyce (ed.): *Talking Back: Images of Jewish Women in American Popular Culture*. Hanover/London: Brandeis University Press, pp. 171-190.
- JOHNSTON, Claire (2000): "Women's Cinema as Counter Cinema". En: KAPLAN, Ann: *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press, pp. 22-31.
- MCGEE DEUTSCH, Sandra (2010): *Crossing Borders, Claiming a Nation: a History of Argentine Jewish Women, 1880-1955*. Durham: Duke University Press.
- MOCK, Roberta (2007): *Jewish Women on Stage, Film, Television*. New York: Palgrave.
- MULVEY, Laura (1997): "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: WARHOL, Robyn R./PRICE HERNDL, Diana (eds.): *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. 2.^a ed. New Brunswick: Rutgers University Press, pp. 438-448.
- PATERMAN, Carole (2005): "Equality, Difference, Subordination: the Politics of Motherhood and Women's Citizenship". En: BOCK, Gisela/JAMES, Susan (eds.): *Equality and Difference. Female Subjectivity*. New York: Routledge, pp. 14-28.

- REIN, Raanan (2010): *Argentine Jews or Jewish Argentines? Essays on Ethnicity, Identity and Diaspora*. Leiden/Boston: Brill.
- ROCHA, Carolina (2007): "Identidad masculina y judía en la trilogía de Daniel Burman". En: *Letras Hispanas*, 4, 2, <<http://letrahispanas.unlv.edu/>>.
- (2010): "Reconstruyendo el pasado a través de imágenes: documentales judíos argentinos". En: *Nuevos Mundos*, <<http://nuevomundo.revues.org/59923>>.
- SCHEINER, Georganne (2000): *Signifying Female Adolescence. Female Representations and Fans 1920-1950*. Westport: Praeger.
- SOLORZA, Paola Susana (2012): "El otro valorado. Hacia una percepción del cuerpo femenino". En: *Argus-a*, 2,6, <<http://www.argus-a.com.ar/pdfs/el-otro-valorado.pdf>> (12.09.2013).
- SONTAG, Susan (1977): *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- TAL, Tzvi (2010): "Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine contemporáneo argentino". En: *Nuevos Mundos*, <<http://nuevomundo.revues.org/58355>> (04.09.2013).
- TREACHER, Amal (2006): "Children's Imaginings and Narratives: Inhabiting Complexity". En: *Feminist Review*, 82, pp. 96-113.
- VOSHEN, Mirna (2013): "Cinematic Jewish Women in Rural Argentina and the Representation of *Argentinidad*". En: *Agne*, 4, 2, pp. 21-33.

V. AFECTO, EMOCIÓN Y TEATRALIDAD

LA IMAGEN LEJANA Y EL IMPULSO DE TOCARLA:
LA RECEPCIÓN AFECTIVA DE *LIVERPOOL*
(LISANDRO ALONSO, 2008) EN EL EXTRANJERO

Bernhard Chappuzeau

DEAMBULAR POR LOS LÍMITES: LISANDRO ALONSO Y EL CINE ARGENTINO

El motivo de la distancia en las películas de Lisandro Alonso hace incurrir a los espectadores en contradicciones acerca de sus límites: los involucra en el transitar por tierras lejanas y desoladas de una vida rural extrema, por medio de una presencia física de la imagen sensual, y los mantiene a distancia a través de una apariencia críptica o deficiente de personajes solitarios que hacen su vida allí sin explicarse o mostrar algún afecto. A esta presencia del fragmento y movimiento errante, sin orientación narrativa, Quintín la dota de una “condición de lejanía” y un “ostracismo del artista” (2009: 148) que convierte la “nitidez y la profundidad” del material filmico de Alonso en una esencia (2009: 141). La presencia voluminosa del plano incita al espectador a entablar un contacto sensible sin permitir en su registro una abstracción simbólica según una idea social o un concepto psicológico del personaje. La proyección estética, en la alianza de lo concreto e inconcebible, revela una posición radicalmente ajena a la tradición literaria y política del cine argentino: “Desde el extrañamiento intelectual, la circularidad del tiempo y la ausencia de un núcleo dramático, Alonso construye un objeto que ensancha los límites del cine o, al menos, recupera para él su carácter de dispositivo” (2009: 143). El cine de Alonso provoca la respuesta del intelectual distante porque este busca explicaciones acerca de su confusión entre un presunto estudio antropológico de la vida rural y su extrañamiento frente a la manipulación en la precisión de una imagen construida. Mientras que las películas de otros directores de la misma generación, como Adrián Caetano,

Lucrecia Martel, Martín Rejtman y Pablo Trapero, llegaron directamente a una canonización crítica del nuevo cine argentino, todavía parece un desafío insólito clasificar las películas de Alonso y se tiende a construir relaciones poco probables. Los ensayos sobre el cine de Alonso (Aguilar, Quintín) enfatizan en su singularidad, rareza o individualismo. El discurso de la rareza —promocionado especialmente por Quintín— tradujo el concepto estético de Alonso en una negativa, sin abordar otros aspectos fuera de su atracción discursiva, como las condiciones financieras del sector independiente, las limitaciones del trabajo con el material filmico, su compromiso con la colaboración internacional, etc. Más allá de este discurso, que contribuyó sin duda a la formación de una nueva ola del cine independiente, revela la estética de Alonso la experiencia como temática. La potencia de su carácter físico invita al espectador a desarrollar sus asociaciones afectivas y a llenar la imagen de sensaciones y matices. El texto presente acepta esta disposición y analiza, basándose en *Liverpool* (2008), la percepción afectiva de la imagen audiovisual como un elemento central.

Alonso menciona a menudo en las entrevistas de prensa sobre *Liverpool* que no quiere contar historias. Que no quiere provocar ni convertirse en un cineasta del arte vanguardista. Su intención primordial de filmar no corresponde a las expectativas del cine arte en los festivales internacionales, sino es buscar el contacto con un público más diverso e indefinido. Se entiende como retratista honesto de sus personajes y afortunado por las circunstancias favorables que hacen posible comunicarse con espectadores en muchos países. Mis reflexiones observan en la película *Liverpool* una estrategia ejemplar a favor del contacto sensible, sin comprometerlo en una noción del afecto categorial. Se analizan las vías de una comunicación entre la imagen y el espectador según un esquema de la recepción afectiva que forma parte de diferentes marcos culturales, sin recurrir a un concepto narratológico como la estética de la recepción¹. Sus objetivos complementan estudios existentes

¹ A partir del giro lingüístico en los años setenta se estableció una aplicación de las teorías literarias a la interpretación de la imagen audiovisual. Las teorías más influyentes proponen la libertad autónoma del lector (oposición, negociación) pero consolidan de una forma invariable las figuraciones ficticias de una legibilidad de la imagen audiovisual y una correspondencia de los espectadores-lectores con el “filme-texto” por medio de una reflexión desde la hermenéutica acerca de elementos inconmensurables, indeterminados y suprimidos como

sobre la experiencia como práctica de nuevas políticas del afecto y la emoción en el cine latinoamericano (Podalsky 2012).

La trama de *Liverpool* en breve: el marinero Farrel (Juan Fernández) trabaja en un barco mercante y baja a Ushuaia, el puerto más austral de Tierra del Fuego, para visitar a su madre en un aserradero aislado, después de veinte años de ausencia. La cámara acompaña al marinero introvertido y callado en su camino a casa con planos largos en pleno invierno. Antes de ver a su madre agonizante, el vecino Trujillo que la cuida le revela a Farrel que nació Analía inmediatamente después de su partida hace veinte años. Sin mostrar afectos hacia la chica retrasada con dificultades de habla que vive en casa de la anciana enferma, o hacer preguntas, Farrel mantiene su distancia silente. Las pocas palabras intercambiadas en la película no demuestran ni enfrentamiento ni consentimiento². En un acto espontáneo Farrel le regala a la chica todo su dinero y un pequeño letrero “Liverpool” y parte del aserradero mientras la cámara se queda para seguir acompañando a los personajes del lugar en sus tareas cotidianas. Un sentimiento profundo de tristeza, que podría evocar toda una historia acerca de estos personajes incapaces de expresarse o mostrar afecto, cede ante el silencio de los interiores sencillos de las casas y el paisaje congelado, donde no se escuchan animales ni autos, aviones u otra cosa. El silencio se convierte en el protagonista secreto, cuyo imaginario está cargado por la geografía de los límites del fin del mundo.

Las críticas numerosas y detalladas que acompañan las proyecciones de *Liverpool* en revistas y periódicos, con palabras de admiración, tanto en castellano como en alemán, francés o inglés en muchos países de Europa y América, enfatizan en la estética extraordinaria del director. Pocas obras del cine argentino se han estrenado en tantos países, después de una carrera relativamente corta como la de su director, o han logrado una participación de

contribución intelectual del espectador-lector. La estética de la recepción fue muy influyente en la teoría literaria de los años ochenta y noventa para introducir la interpretación del cine en los estudios de la cultura. Su desaparición en los análisis actuales del cine con mayor peso en el análisis del discurso no ha llevado a una crítica de sus fundamentos, como la legibilidad de la imagen, la cual se pone en discusión en este ensayo.

² Es significativo que el gion no aclare las relaciones familiares y que en la crítica circulen conceptos contradictorios acerca de la presunta identidad de la chica como hija o hermana de Farrel.

cofinanciamiento en tantos países diferentes dentro del cine arte de bajo presupuesto, como es el caso de esta coproducción entre Argentina, Alemania, España, Francia y los Países Bajos. Ya se realizaron las primeras retrospectivas de sus obras en Seattle (2009), Madrid (2009), Berlín (2010) y París (2013), y se destacan sus participaciones en ciclos de arte como el Slow Cinema Weekend de Londres (2012). Por una iniciativa del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona realizaron Alonso y el cineasta catalán Albert Serra en 2011 dos cartas fílmicas para reflexionar sobre las correspondencias entre sus estéticas. El cortometraje *Sin título (Carta para Serra)* (2011) relaciona su primer largometraje *La libertad* (2001) con su última obra *Jauja* (2014), uno de los proyectos internacionales más ambiciosos del cine latinoamericano de la actualidad³. De esta forma, la producción y la recepción del cine de Alonso indican una relación entre sus obras como práctica estética en desarrollo a nivel internacional.

Los primeros dos largometrajes de Alonso, sobre la labor de un peón (Misael Saavedra) talando árboles en las pampas argentinas en *La libertad* y sobre un homicida (Argentino Vargas) que regresa a su casa por el río Paraná, después de salir de la prisión en *Los muertos* (2004), ya se presentaron en los festivales de cine más importantes del mundo donde obtuvieron una docena de distinciones, y Cannes estrenó *Liverpool*, de nuevo en la famosa Quincena de los Realizadores, e incorporó su nombre a la serie de los artistas de cine más importantes de las últimas décadas. El estilo fílmico de Alonso, que acompaña a personajes solitarios en trayectos y tiempos limitados, sin elementos

³ En las correspondencias fílmicas participan doce cineastas internacionales que se consideran como los más influyentes del cine arte contemporáneo. Las correspondencias fueron proyectadas en varios países, últimamente en el Institut für Film und Videokunst de Berlín (mayo de 2014). En *Sin título (Carta para Serra)* (2011) regresa Alonso a las pampas de su primer largometraje y presenta allí el guion de su película actual *Jauja* (2014). En *Jauja* reúne Alonso productoras de ocho países de América Latina, Europa y Estados Unidos, en colaboración con la estrella danesa-estadounidense Viggo Mortensen, para contar la historia de un capitán danés y su hija en el contexto de la Conquista del Desierto, el genocidio en la Patagonia entre 1878 y 1885. Otra participación internacional que destaca es la dirección de fotografía de Tilo Salminen, colaborador reconocido del director finlandés Aki Kaurismäki. La película participó en la sección “Una Cierta Mirada” de Cannes 2014 y recibió el premio Fipresci del festival.

de la dramaturgia clásica, en entornos rurales lejos de los centros de la civilización, lleva el sello de un cine minimalista, lento, silencioso, fragmentario y contemplativo. Esto se aplica también a la única película que se realizó en un centro urbano: en su tercer largometraje, *Fantasma* (2006), lleva Alonso a los actores de sus primeras películas, Misael Saavedra y Argentino Vargas, al edificio del Teatro San Martín en el centro de Buenos Aires, para asistir a una proyección de sus películas en la sala Lugones, la sala de cine arte más emblemática de Buenos Aires y un ámbito de acción del movimiento nuevo cine argentino. Los dos se pierden, cada uno por su cuenta, en un edificio vacío y oscuro con una atmósfera hostil, sin encontrarse entre ellos. No obstante, Argentino llega a la proyección de su película, pero la sala Lugones permanece vacía. Mientras que el contacto de los actores con la naturaleza establecía una relación personalizada, estos se convierten en el ambiente metropolitano en espectros y la magia de los planos largos de Alonso se vacía. El fracaso de su metapelícula, un cine ensayo dedicado sin duda a los demás directores y espectadores del nuevo cine argentino en Buenos Aires⁴, tiene dos componentes. Por un lado, los espectadores de otras culturas de cine desconocen la importancia del lugar y les cuesta imaginar el concepto teórico de la película, y por otro lado, su relación con la película requiere la experiencia de las dos películas anteriores y las evoca como desiderátum. La película “suplente” por excelencia abre un espacio paralelo a las expectativas que cumple y satisface posteriormente *Liverpool*, como acto culminante de un tríptico de la soledad y que consolida una estética de la imagen voluminosa.

Para el análisis que sigue se repiten aquí los objetivos: primero, llevar la buena recepción internacional de *Liverpool* a una fundamentación teórica sobre las sensaciones que produce en sus espectadores, y segundo, reflexionar sobre la cuestión de su singularidad o parentesco dentro del cine arte nacional e internacional.

⁴ Según el punto de vista polémico de Quintín, “no hay más remedio que preguntarse, con ironía o amargura, para qué sirve hacer cine o, al menos, para qué sirve un cine que se financia de milagro, que se desprecia por elitista o que se elogia por razones inadecuadas” (2009: 148).

DE LA EXPERIENCIA DE *LIVERPOOL* A UNA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA
DE LOS AFECTOS NO DISCRETOS EN EL CINE ARTE

Todas las críticas extranjeras sobre *Liverpool* relacionan la fragmentación, desinformación e incomunicación acerca de los personajes, y la presencia de la desolación, el aislamiento y la congelación del entorno natural con una amplia escala de sensaciones que experimentan los espectadores. Para que no sea muy repetitivo elijo aquí una sola versión, por su estilo más directo y preciso. Daniel Kasman⁵ empieza su crítica con su experiencia personal: “It is difficult for me to qualify what it is about *Liverpool* I find so overwhelming”. Él insiste en una presencia y un peso físico del impacto de ese acto sensual de experimentar la película:

‘Feel’ is the operative word for *Liverpool’s* profound beauty [...] I won’t sing about realism, but instead of the feel of the thing: tactility of spaces, the weight of clothing, the mechanism of a bag’s zipper, the land and the sea outside of windows, the grasp around the bottle’s neck, pushing stew onto a spoon with a piece of bread, heavy doors, musty light dulling blood reds and earthy browns [...] You *remember* these spaces; people *live* in them, and by that I mean the characters. These are lived, used spaces, and you feel it in every inch of the screen’s space (Kasman 2009: s.p.).

El carácter físico de la experiencia que comparte Kasman con los demás críticos que escribieron sobre *Liverpool* no lleva en ningún momento a una emoción concreta como la tristeza o la empatía con los personajes. El carácter físico abarca elementos que normalmente se subsumen en una clase de suplementos atmosféricos de la imagen audiovisual para fortalecer una emoción en el espectador, pero en este caso nos hace falta un enlace concreto para llegar a sensaciones placenteras o negativas que puedan sumergirse en

⁵ Daniel Kasman es el director de *MUBI Notebook* (anteriormente *The Auteurs*), la revista online de un portal de internet con una oferta muy diversa de películas por sus cooperaciones con distribuidoras internacionales que incluye también películas no editadas en DVD. Entre las críticas importantes que se revisaron para este trabajo figuran también *Página 12*, *Cahiers du Cinéma*, *Les Inrockuptibles*, *Le Monde*, *Village Voice*, *New York Times*, *Los Angeles Times*, *Time Out*, *Sight & Sound*, *Tip Berlin*, *Perlentaucher*, *Filmgazette*, etc.

un estado más profundo en la formación discreta de la emoción. Los críticos de *Liverpool* hacen hincapié en las cosas materiales del entorno y sus sonidos. Con frecuencia se repiten sensaciones de peso, de temperaturas bajas, del tacto al sentir superficies diferentes, y sensaciones producidas por colores llamativos, como el rojo y el marrón, en contraste con el blanco de la nieve. Ninguno de los espectadores ni de los críticos puede compartir la vivencia de tal entorno extremo, la vida en una naturaleza al límite. Pero Kasman nos da otro indicio para interpretar cómo los espectadores se relacionan con esta materialidad específica audiovisual: “You *remember* these spaces; people *live* in them”. La frase de Kasman apunta a una formación de sensaciones que parecen tan generales que cada espectador puede recordarlas como experiencia propia. La vida en ese entorno no forma parte de la experiencia y, sin embargo, hay muchos elementos de la imagen audiovisual que llevan a una serie de correspondencias con los espectadores.

Cuando miramos hacia atrás en la historia del cine podemos observar desde el principio el efecto cinestético en el ritmo de la imagen audiovisual que el cine ha marcado en las culturas de las emociones en doble sentido. Por un lado, la emoción se ha convertido en el medio privilegiado de los espectadores para registrar las correspondencias entre las imágenes, el sonido y el discurso y adaptarlas al estado de sus propios pensamientos y sentimientos, en el proceso de identificación o rechazo de los personajes de la película. Por otro lado, se generan emociones en la producción de imágenes según un concepto previo de la estética para inducir ciertas reacciones en los espectadores. Con respecto a esta disposición, los estudios de cine relacionan las estructuras de la orientación emotiva y su puesta en escena con la descripción y explicación de su origen, formaciones y efectos para abstraer sus funciones a un nivel político-social de la cultura. Sus potenciales han generado diferentes sistemas para explicar las modalidades de la percepción subjetiva en el campo de la estética cinematográfica. Ensayos que trabajan la estética como fenomenología de los elementos de relación entre el objeto audiovisual y el espectador forman parte del canon de lectura en la formación profesional de cineastas, como es el caso de *El cine como arte* de Rudolf Arnheim (1986). En su ensayo *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema* (2012), Laura Podalsky analiza la formación de la angustia, alienación y marginalización, la iconografía del dolor y la compasión en diferentes

obras del cine contemporáneo⁶. El trabajo político-social se inscribe en las acciones y cómo nos “tocan” las imágenes. El impacto sensual de un cine visceral sugiere a los espectadores un exceso de (com)pasión por los personajes. Podalsky encuentra fórmulas para medir el concepto alemán de la *Betroffenheit* como “unbearable lightness of feeling” and “situated feeling” en diferentes contextos de las culturas latinoamericanas (2012: 9). La emergencia de la emoción parte de un reconocimiento que relaciona a los espectadores con el estado emocional del personaje.

En el presente estudio sobre el concepto estético de Alonso nos acercamos a una categoría diferente de sensaciones porque se refieren a una presencia de las cosas que nos miran y que provocan sensaciones en los espectadores sin permitir un reconocimiento que las relaciones con un estado emocional de los personajes. La descripción de atmósferas fílmicas en algunos nuevos estudios alemanes sobre la teoría del cine devuelve la mirada hacia los objetos y su dimensión independiente en una constelación de *presentimientos* que nos afectan (Brunner/Schweinitz/Tröhler 2009: 13). Como la puerta que se mueve difícilmente por su peso o el trozo de comida en la cuchara, evocan los actos en la película *Liverpool* el uso constante de diferentes sentidos, como el oído y la vista, el tacto y el sabor o el olfato. Según *El mundo interpersonal del infante* de Daniel Stern (2005) existe una clase de afectos prediscursivos como cualidades de intensidad (los complementos atmosféricos en la acentuación de colores, formas, sonidos y movimientos) que Stern caracteriza como afectos de vitalidad dentro de un nuevo campo de estudios sobre la percepción amodal. En “El despliegue de las emociones” reflexiona Raymond Bellour (2010) sobre estos estímulos prediscursivos al abstraer las intensidades sensoriales provocadas por la película japonesa *La señorita Oyu* (Kenji Mizoguchi, 1951) como desprendidas del relato. En segundo lugar, explica Bellour una correspondencia con los espectadores en la que la presencia del momento en el despliegue del plano fílmico induce un perfil de

⁶ Entre las obras tratadas destaca por ejemplo el análisis de Lucrecia Martel (Argentina), Jorge Luis Sánchez (Cuba) y Alejandro González Iñárritu (México) para acercarse a diferentes estados emocionales del dolor en relación con la pérdida, el llanto, la culpabilidad y la complicidad. Uno de sus méritos parte de la revaloración del melodrama y el *pathos* como negociación necesaria entre la emoción y el pensamiento según Linda Williams (1998) que no implica una pérdida del yo en la súper-identificación.

activación vital en un sentido general que no implica un conocimiento previo de sus recursos estéticos. En cambio, la emoción emerge de una forma más prolongada y profunda en una correlación de expectativas concretas y experiencias inesperadas, por lo cual Bellour observa en los afectos vitales un nuevo concepto estético de cine arte, con destinos afectivos más sutiles que disuelven el encadenamiento de sensación-emoción-sentimiento-idea (2010: 103, 126-127).

Stern rebate los esquemas sobre las fases de la evolución humana, como la asimilación, coordinación e interacción, al establecer una percepción amodal como preconstitución innata en el sistema perceptual. Los infantes recién nacidos pueden realizar una transferencia háptico-visual que les permite, por ejemplo, “transferir intermodalmente las propiedades de duración, pulsación y ritmo” como “transferencias de propiedades entre los modos” que abarca también “la expresión de los afectos” (2005: 53-55). La fluencia transmodal lleva a una “representación amodal” que “puede reconocerse en cualquiera de los modos sensoriales”:

Estas representaciones abstractas que el infante experimenta no son sensaciones visuales, auditivas y táctiles, ni objetos nombrables, sino más bien formas, intensidades, y pautas temporales: las cualidades más ‘globales’ de la experiencia (Stern 2005: 56).

De esta forma, la percepción afectiva no se refiere únicamente a las categorías discretas de mostrar afectos, como la felicidad o la tristeza, sino abarca sentimientos de vitalidad en un estado indefinido de la inmersión subjetiva:

Diferentes sentimientos de la vitalidad pueden expresarse en una multitud de actos parentales que no se consideran actos afectivos ‘regulares’: el modo en que la madre alza al bebé, pliega los pañales, se peina a sí misma o peina al niño, toma el biberón, se desabotona la blusa. El infante está inmerso en estos ‘sentimientos de la vitalidad’ (Stern 2005: 58).

Stern demuestra que la expresividad no depende de señales de afecto categoría. Sus perfiles de activación pueden abstraerse de la conducta. Esas “cualidades elusivas” no requieren un contexto motivacional y son “mejor aprehendidas por términos dinámicos, cinéticos, tales como ‘agitación’,

‘desvanecimiento progresivo’, ‘fugaz’, ‘explosivo’, ‘crescendo’, ‘decrecendo’, ‘estallido’, ‘dilatado’” (2005: 58). Stern caracteriza una experiencia de cada ser humano durante toda la vida para explicar la inmersión del yo en los actos casuales e imprevisibles de su entorno por medio de una atención instantánea, una entrega a la presencia del momento, por lo cual Stern la compara también con las estrategias atencionales (2005: 64). Al no representar una configuración emotiva en sí se explica por qué su noción no aparece dentro de la reflexión lingüística. Una atención con afectos vitales según Stern es una base necesaria para la comunicación entre la obra de arte y sus espectadores, especialmente en sus formaciones abstractas, como la danza moderna (2005: 60). Para Stern es muy probable que la comunicación sobre lo metafórico tenga que ver con estos afectos vitales, “puesto que los perfiles de activación (tales como las ‘irrupciones’ de pensamiento, sentimiento o acción) se encuentran en cualquier tipo de conducta y existen de alguna forma amodal, aplicable a otro tipo de conducta abierta o proceso mental” (2005: 61).

Esta parte de la percepción subjetiva puede reorganizar la relación entre el espectador y la película proyectada en ausencia de señales para desarrollar afectos categoriales como una estrategia atencional en una constelación abierta. Las cualidades del presentimiento revelan un estado de autonomía de la atmósfera al oscilar independientemente entre los objetos. La inmersión del espectador se refiere en cada instante a la presencia de nuevas micro estructuras fílmicas dentro de una densidad atmosférica. Como dice Kasman sobre su experiencia de *Liverpool*: “you feel it in every inch of the screen’s space”.



Fig. 1: La sala de máquinas del barco mercante (0:07:07).



Fig. 2: Farrel pinta herramientas en el barco mercante (0:07:38).



Fig. 3: Farrel pernocta en un bus destrozado (0:25:54).



Fig. 4: Farrel en el comedor del aserradero (0:42:41).



Fig. 5: Farrel y Analía en casa de la madre (1:00:11).



Fig. 6: Farrel parte del aserradero (1:03:06).

Los ejemplos de *Liverpool* fueron seleccionados según dos criterios principales: una puesta en escena que invita al espectador a formar parte de la imagen y una rítmica de la imagen para producir sensaciones como intensidades indefinidas. El ángulo de la escena filmada casi siempre invita al espectador a entrar directamente en la imagen. No encontramos imágenes en *Liverpool* que impidan el acceso. Este punto de vista se aplica tanto a los espacios privados como la casa de la madre (fig. 5) y a los espacios públicos como los corredores en el barco (fig. 1), el interior de trabajo en el barco (fig. 2), el comedor del aserradero (fig. 4). La conexión con el fuera de campo se establece por medio de puertas, que forman parte de la imagen del interior o de la imagen del exterior, pero no se establece una comunicación con varios puntos de vista entre el afuera y el adentro en la misma escena que organiza el plano secuencia⁷. Las sensaciones se vinculan con los elementos del plano presente sin recurrir a una conexión con un fuera de campo o una sucesión de los planos. En la ronda de prensa en el festival de Gijón (FIC Gijón 2008) menciona Alonso una conversación con el cocinero del comedor del aserradero que lleva años mirando la ventana todos los días sin que pase nada afuera. Alonso pretende llegar a este estado puro de la percepción amodal. Otro aspecto que favorece esta interpretación es el de asociar la contemplación con el mantenimiento del ángulo filmado, cuando los personajes retratados ya han salido de allí, para enfatizar en el compromiso de la cámara con el lugar retratado. En consecuencia, el espectador no puede seguir a los personajes; se queda atrás y tiene que relacionarse con los espacios y sus objetos que lo miran. Bajo esta perspectiva no se establece un vacío, una imagen estática o un plano lento donde no pasa nada, sino un plano de contemplación activa de las cosas, una búsqueda de la mirada dentro de la misma imagen y un cruce de las miradas como exigencia de la imagen. Este requisito no reclama una conciencia acerca de la motivación

⁷ La única excepción es la escena en la que Farrel sale a la cubierta del barco para experimentar el contraste entre la luz artificial y la estrechez, por un lado, y el sol y el viento con los ojos abiertos, por el otro. Por medio de esta conexión inusual, entre salir afuera y el goce de la luz, establece la película en el personaje de Farrel la figura del caminante consciente que se mueve entre el mundo desolado y el mundo de las tecnologías de la civilización. Esta caracterización lo distingue de los protagonistas en las películas anteriores, como manifiesta Alonso también en sus entrevistas (Fontana 2009).

de los espacios filmados que se introducen a sí mismos. Ellos se imponen sobre los espectadores, no solamente por su textura y colores sensuales, sino también por su carácter auditivo extremo. Al ruido interminable de las máquinas del barco sigue al silencio interminable del paisaje fueguino. A la misma estrategia se unen algunos espacios transitorios que perforan las categorías civilizatorias. En la película aparecen otros espacios fuera del esquema adentro/afuera que se convierten en espacios accesibles y habitables, y que despiertan nuestra curiosidad sensual, como el bus destrozado donde Farrel pernocta, en medio de chatarra pintoresca sin sentir la amenaza del frío (fig. 3). La exploración de los interiores provoca un extrañamiento según su estado de precariedad o seduce según una impresión de rico colorido. Los exteriores corresponden como contraparte a esta visión, por medio de la estilización de su rigidez silenciosa y el estado de contemplación de los personajes, como reflejo y modelo de la percepción amodal en la imagen (fig. 6). Motivos repetitivos como el color rojo, que emocionó a tantos críticos, recobran frente al blanco las ganas de mirar como estrategia de la atención, lo cual no indica una motivación concreta, pero puede generar correspondencias múltiples. La percepción subjetiva no provoca necesariamente un estado de crisis puesto que la relación del espectador con la imagen parte de una visión de conjunto, de la que se eligen elementos parciales en un estado activo de contemplación.

DEL CONCEPTO ESTÉTICO AL ESTILO FÍLMICO

Una observación de Gonzalo Aguilar sobre el nuevo cine argentino indica la ausencia general de una exterioridad explicativa en los guiones. Su crítica del discurso político denuncia una “línea que el film extiende hacia una instancia que, pese a desempeñarse en el guion, en realidad está en el exterior: el personaje ético” (2006: 26). La crítica de la postura moralista en el nuevo cine, el rechazo a “bajar línea”, lleva a una disposición abierta. La crisis de la percepción subjetiva, como se estableció en la visión de las nuevas olas de cineastas independientes a partir de los años sesenta, atacaba el cine clásico de las emociones, proponía una oposición entre lo comercial y no-comercial, entre lo popular y artístico al denunciar el relato como falso, la emoción

como manipulación, el realismo como ilusión y el pensamiento del personaje como psicologismo. Frente a este cine de acción política, la crítica se refiere con frecuencia en el nuevo cine argentino a un estado de crisis y agonía de los personajes y una ambigüedad narrativa que combina la precisión del plano con la huida a la dramaturgia⁸. La lectura de la imagen según las tres dimensiones de la identificación en la imagen-afección, imagen-acción e imagen mental⁹ se encuentra en pleno proceso de abolición. Elementos centrales de la crítica, como la reconstrucción de la puesta en escena, la modulación y el montaje de la imagen, resultan cada vez más inaccesibles al recurrir a imágenes que resisten a la discriminación de sus elementos y su acierto discursivo. Alonso puede aparecer en este contexto como un cineasta prototípico del nuevo cine argentino.

El modelo de extrañamiento que se aplica a las conductas indiferentes de los personajes en este cine no sentencioso no explica la atención de los espectadores, puesto que la ausencia de afectos establece una relación ficticia exnegativo. En comparación con el cine anterior, Sergio Wolf propone un cambio que se aparta de una forma más definitiva de la lógica del discurso:

If we were to compare this cinema with the one that came before, we could say that in the eighties filmmakers used language, whereas in the nineties the new Argentinean filmmakers recovered speech. In other words, they used to recur to the dictionary, and now to the ear (2009: 2).

Las sensaciones de disgusto e inverosimilitud con respecto a las normas del discurso político y sus representaciones fílmicas y la nueva autonomía de la sensualidad auditiva se sitúan en un contexto de una crítica general de la época sobre las tecnologías de la modernidad que resalta Jesús Martín-Barbero en su análisis de los medios como una nueva necesidad de sentir el mundo: la experiencia sensible se desplaza de la acción a la densidad física y

⁸ Como estudio más influyente destaca el ensayo de Aguilar (2006), del que se toman prestados aquí los términos usados.

⁹ Se trata de una simplificación del glosario de Charles Sanders Peirce en Deleuze (2007: 301-303) con detalles y especificaciones cuyo desglose no parece necesario para el contexto presente sobre las dimensiones relacionales de la tríada ícono-índice-símbolo de la imagen.

el espesor sensorial en la composición audiovisual¹⁰. La densidad atmosférica de *Liverpool* se conecta con un amplio concepto de la estética del cine, que comparte el cineasta con muchos colegas de su generación, y objetivos muy variados y no determina un acierto estilístico ya que sus elementos y micro estructuras genéricas pueden aparecer en estilos muy diferentes¹¹.

A propósito de *Silvia Prieto* (1998), Emilio Bernini clasificó las películas de Martín Rejtman como historias “sin relevancia” en su forma de no establecer relaciones conscientes con el cine nacional anterior y excluir el pasado en una absoluta contemporaneidad asociada con el cine independiente internacional de Abbas Kiarostami y Jim Jarmusch (Bernini 2008: 8-9). Lisandro Alonso adopta un punto de vista muy parecido en la entrevista con la revista argentina *Otra parte* (Fontana 2009), pero con un acento particular: Alonso extrae de sus modelos internacionales la técnica de rodar y editar un largometraje con muy pocos elementos, trabajar con escenarios naturales y con una limitación de los planos secuencia en una proyección lineal del tiempo. La variación no se basa en la cantidad o formación de los planos o en su montaje, sino en el intervalo de cada toma y su margen multidireccional en el momento cuando se genera un extrañamiento en el espectador, entre la acción y la sensación de convertir el plano en un espacio de mera duración. En estos momentos recobran las cosas y sus entornos su parte activa en la comunicación con el espectador, como ya se detalló en el análisis de algunas imágenes de *Liverpool*. Alonso adopta varios métodos preestablecidos y les quita su trama dramática para investigar en su aplicación particular sobre el momento duradero y las limitaciones de la percepción afectiva. Un ejemplo que menciona Alonso al respecto es su trabajo con el primer montajista que

¹⁰ Véase la desiderata de la intensidad afectiva en contraposición a las tecnologías de la modernidad según Jesús Martín-Barbero: “lo que está sucediendo es que la propia presión tecnológica está suscitando la necesidad de encontrar y desarrollar otras racionalidades, otros ritmos de vida y de relaciones tanto con los objetos como con las personas, en las que la densidad física y el espesor sensorial son un valor primordial” (2001: 113).

¹¹ Últimamente se han publicado también estudios que identifican relaciones y tradiciones inesperadas en la historia poética del cine a través de sus componentes técnicas. Menciono aquí un ejemplo que tiene que ver con el cine latinoamericano: Britta Hartmann establece una relación directa entre Friedrich Wilhelm Murnau, Wong Kar-Wai y Carlos Reygadas (2009: 128).

le propuso realizar un cortometraje al revisar el material fílmico para *La libertad*, cuando Alonso insistía en hacer un largometraje a base de ese material.

LA RELACIÓN LEJANÍA-IMPULSO COMO RELACIÓN POLÍTICA-ESTÉTICA

Alonso siempre fue criticado por no respetar a su público en su negación de la empatía con los personajes. Por lo contrario, subrayo aquí su interés en la prefiguración voluminosa del material fílmico que organiza el plano secuencia y sus elementos para la participación activa de los espectadores por medio de una estimulación de sus afectos vitales. La “condición de lejanía” según Quintín¹² propone un impulso hacia lo desconocido e intolerable en condiciones incluso poco favorables para su equipo técnico. Pero la situación límite no representa solamente un recurso. Con respecto a *Los muertos* declara Aguilar: “Es que la habilidad corporal sirve para sobrevivir pero no puede crear comunidad ni sentido” (2006: 79). Alonso se plantea la creación de comunidad frente a la experiencia de situaciones límites de otra forma cuando aparece a finales de *Los muertos* un niño y el espectador puede participar en el intercambio de gestos con el protagonista, sin cuestionar su procedencia, o incluso articular una relación familiar entre ellos, la cual se aclara posteriormente en el diálogo sobre la búsqueda de la hija que resulta ser la madre del niño. Para Alonso la impresión sensual del encuentro casual e indeterminado a finales de *Los muertos* establece el punto de partida para su trabajo en *Liverpool*. En su reflexión sobre el guion de *Liverpool* explica cómo surge el problema ético en relación con la partida de Farrel:

Farrel ya está, ahora... ¿qué va a pasar con todos estos que se quedan acá? Quería quedarme ahí. Soy medio negativo en cuanto a lo que pasa con Farrel después de que abandona el aserradero. ¿Vuelve al barco? Para mí, no. Deliberadamente baja

¹² “Mientras Alonso devuelve a Farrell a la sociedad y al cine construido en base a peripecias dramáticas, él decide quedarse en este mundo marginal, en el que la narración no parece siquiera posible, como indicando que se ha desprendido de un lastre para avanzar hacia lo desconocido, hacia lo intolerable, hacia aquello que su protagonista —y junto con él el aparato de la industria cinematográfica— no puede soportar durante un tiempo prolongado” (Quintín 2009: 148).

todo lo que tiene en el camarote. Si pensaba volver, ¿para qué baja todo? Además, ante la insistencia de la chica, él le da la plata. Para mí le da toda la plata que tiene, todo su capital. Y después se va caminando en medio de la nada. El guion decía: “Farrel camina hacia el fondo del cuadro y por fin deja en paz el mundo” (Fontana 2009: s.p.).

El borramiento de la correlación narrativa no descarta ni la crueldad, ni la culpabilidad o la negociación de su redención. La lejanía del protagonista “en medio de la nada” (véase figura 6) es una condición para quitarle al protagonista el espacio y la importancia y poder experimentar lo que lo rodea de una forma más ingenua, encontrar aspectos más ingenuos en él. En búsqueda de retratos honestos encuentra Alonso a personas oriundas sin experiencia de actuar, como la anciana, que apenas entiende lo que pasa cuando actúa como madre de Farrel, o como la intérprete de Analía, que realmente tiene una discapacidad mental y causa más de una confusión en el equipo técnico con su carácter desobediente. La curiosidad de Alonso hacia las personas del lugar se convierte en una insistencia. Desde el primer largometraje no acepta ningún compromiso para conseguir el financiamiento de sus proyectos¹³. Desarrolla sus guiones a base de los lugares que le fascinan y las personas que encuentra allí para sus películas. En su forma intransigente de redescubrir facetas no privilegiadas de su cultura y de ponerlas en contacto con un público internacional como experiencia vital quiero comparar la actividad fílmica de Alonso con las prácticas cotidianas de Michel de Certeau. En *La invención de lo cotidiano* (2000) estableció una nueva relación entre la estética y la política al diferenciar la práctica cotidiana del peso de su mediación y de las tecnologías del discurso y al enfocar grupos no privilegiados que escapan a los filtros del orden de las cosas:

¹³ En primera instancia posibilita el padre a Lisandro Alonso la realización de su primer largometraje sin hacerle preguntas sobre el contenido de la película. Después de su estreno recibe un subsidio posterior del instituto nacional INCAA con el cual recupera la inversión del padre. Antes del estreno de *La libertad* en Cannes se produce un desacuerdo respecto de la última escena. Alonso acepta finalmente la condición del festival de quitar un plano en el que el protagonista suelta risas frente a la cámara porque en lugar de manifestar el carácter ficticio de la película provoca un extrañamiento todavía mayor que lleva a cuestionar el contenido de la película en sí.

Quisiera seguir algunos procedimientos —multiformes, resistentes, astutos y pertinaces— que escapan a la disciplina, sin quedar, pese a todo, fuera del campo donde se ejerce, y que deberían llevar a una teoría de las prácticas cotidianas, del espacio vivido y de una inquietante familiaridad (2000: 108).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2006): *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- ARNHEIM, Rudolf (1986 [1932]): *El cine como arte*. Barcelona: Paidós.
- BELLOUR, Raymond (2010 [2002]): “El despliegue de las emociones”. En: FIGLIOLA, Alejandra/YOEL, Gerardo (eds.): *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento/Imago Mundi, pp. 85-130.
- BERNINI, Emilio (2009): *Estudio crítico sobre Silvia Prieto. Entrevista a Martín Rejtman*. Buenos Aires: Picnic.
- BRUNNER, Philipp/SCHWEINITZ, Jörg/TRÖHLER, Margrit (eds.) (2009): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren.
- CERTEAU, Michel de (2000 [1990]): *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles (2007 [1983]): *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.
- FONTANA, Patricio (2009): “Lisandro Alonso. La aventura de salir de uno mismo”. En: *Otra Parte. Revista de Letras y Artes*, 19, <<http://www.revistaotraparte.com/n%C2%BA-19-verano-2009-2010/lisandro-alonso-la-aventura-de-salir-de-uno-mismo>> (15.06.2014).
- HARTMANN, Britta (2009): “‘Atmosphärische Dichte’ als Kinoerfahrung”. En: BRUNNER, Philipp/SCHWEINITZ, Jörg/TRÖHLER, Margrit (eds.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren, pp. 125-142.
- KASMAN, Daniel (2009): “Now in Theaters: *Liverpool* (Alonso, Argentina)”. En: *MUBI Notebook*, <<https://mubi.com/notebook/posts/now-in-theaters-liverpool-alonso-argentina>> (15.06.2014).
- PODOLSKY, Laura (2012 [2011]): *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan.

- QUINTÍN (2009): “Hacia el fin del mundo: El cine de Lisandro Alonso”. En: PENA, Jaime (ed.), *Historias extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008*. Madrid: T&B Editores, pp. 139-149.
- STERN, Daniel (2005 [1985]): *El mundo interpersonal del infante. Una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Buenos Aires: Paidós.
- WILLIAMS, Linda (1998): “Melodrama Revised”. En: BROWNE, Nick (ed.), *Refiguring American Films Genres: History and Theory*. Berkely: University of California, pp. 42-88.
- WOLF, Sergio (2009): “The Aesthetics of the New Argentinean Cinema”, München, FIPRESCI (www.fipresci.org/world_cinema/), [ya no está en línea].

ESTRATEGIAS DE TRANSGRESIÓN EN *LA CIÉNAGA* (LUCRECIA MARTEL, 2001)

Uta Felten

Mi responsabilidad es mantener una visión crítica de mi situación de mujer de clase media argentina. En ese lugar me ubico dentro del cine argentino. Creo que el cine tiene una función política en esos términos (Martel cit. por Oubiña 2009: 63).

[...] vedere o non vedere il giusto valore delle cose (Antonioni 2005: 85).

El cine de Lucrecia Martel se constituye, según mi punto de vista, como un cine de transgresión por excelencia, con una escritura fílmica que se complace en transgredir tanto las normas académicas del realismo cinematográfico y del cine de acción como los dispositivos tradicionales del cuerpo, el deseo y la mirada.

El primer largometraje de la directora argentina *La ciénaga* (2001), que obtuvo el premio Alfred Bauer como mejor ópera prima en el festival internacional de cine de Berlín, Berlinale, ha sido considerado por la crítica nacional e internacional como “uno de los puntos más altos del cine argentino contemporáneo” (Oubiña 2009: 92) y como trabajo que “llama la atención por su carácter radical y fronterizo” (Balagué 2011: 234). El mismo año Martel obtuvo una beca para seguir trabajando en el medio cinematográfico y pudo contar para su segundo largometraje, *La niña santa* (2004), con la coproducción de la compañía de Agustín y Pedro Almodóvar El Deseo. Su tercer largometraje es *La mujer sin cabeza* (2008), cuyo título hace voluntariamente referencia al cine de terror sin inscribirse en la tradición del cine de género.

En este artículo quiero concentrarme sobre todo en el primer largometraje de Lucrecia Martel, *La ciénaga*, y su relación con el segundo largometraje, *La*

niña santa, para poner de relieve algunos de sus principales procedimientos transgresores. Saltan a la vista dos estrategias básicas de transgresión: 1. la transgresión radical y voluntaria de las categorías tradicionales del cine de acción, 2. la disolución de la oposición binaria entre la mirada subjetiva y objetiva y la transgresión de los dispositivos tradicionales del cuerpo y del deseo.

Empezamos con el primer punto: *La ciénaga* como transgresión del clásico cine de acción¹. Es casi imposible resumir la acción de la película *La ciénaga* porque la película renuncia a realizar un desarrollo de la acción en el sentido tradicional.

Un puñado de burgueses de clase media, entre ellos dos mujeres, Mecha, una cuarentona alcohólica y depresiva y su prima Tali junto con sus hijos y maridos, se reúnen al borde de una piscina sucia y con agua podrida de una casa colonial venida a menos en la provincia de Salta. No pasa nada, duermen, se emborrachan, miran la televisión, que no para de estrenar reportajes aburridos sobre las supuestas epifanías de la Virgen en la provincia de Salta. Los personajes parecen prisioneros malditos, desgraciados, abandonados para siempre en una ciénaga infinita. Son dos caídas las que constituyen el marco de la película y que tienen la función de prólogo y epílogo: en el prólogo vemos a Mecha, la dueña de la casa, borracha cayéndose sobre las copas de cristal al borde de la piscina, en el epílogo vemos al hijo más joven de Tali, el pequeño Luciano, que se muere en el patio cayéndose de una escalera móvil.

La ciénaga es una película bekettiana por excelencia, todos parecen esperar algo, pero no pasa nada en absoluto. *La ciénaga* es lo contrario del cine de acción. La acción no existe. Los cuerpos están agotados, heridos, tumbados al borde de la piscina con agua sucia y podrida (véanse figs. 1 y 2)

¹ Este argumento lo desarrollé primero en Felten (2014).



Fig. 1: Lucrecia Martel: *La ciénaga* (00:04:56).



Fig. 2: Lucrecia Martel: *La ciénaga* (00:02:51).

Lo podrido como categoría sensual de la percepción, también una metáfora de la decadencia y crisis económica de la clase media, constituye el hilo conductor de la película. Pero la putrefacción no es solo una simple metáfora de decadencia, sino que obtiene un significado metafílmico y autorreflexivo que afecta a la estructura fílmica misma. En vez de presentarnos una trama lineal con inicio, nudo y desenlace, tan habitual en el cine de acción tradicional, Martel rechaza el concepto de trama lineal y nos confronta con una textura visual laberíntica y borgesiana en la que varios senderos se bifurcan sin jamás llevarnos a ningún centro. Martel misma constata en este contexto:

“Lo que no me gusta de las tramas [...] es que hay una evolución [...] y yo no he visto un acontecimiento en mi vida que tenga un inicio, un nudo y un desenlace” (Martel cit. por Oubiña 2009: 27).

Recurriendo a posiciones de David Oubiña y Kristin Thompson podemos denominar la textura laberíntica por la que opta Martel en *La ciénaga* como una textura de exceso, un *cinematic excess*, una “textura visual que se orienta hacia lo discontinuo y que se resiste a comparecer ante el sistema ordenado de representación” (Oubiña 2009: 25).

El espectador se pierde en esta textura laberíntica, sigue varios senderos que se bifurcan y que a veces fingen llevarlo a un centro². Pero los supuestos centros se revelan continuamente como trampas vacías. Estos centros vacíos en torno a los que están organizados los senderos narrativos demuestran un estado ruinoso de todo tipo de epistemología, sea religiosa, materialista o fantástica.

Martel juega de un modo irónico con las ficciones católicas de la redención generadas por la epifanía de la Virgen. Borracha, agotada por el calor y medio dormida, Mecha pasa su tiempo en la cama mirando absurdos documentales regionales en la televisión en los que se entrevista a testigos sobre apariciones de la Virgen en la provincia de Salta. Al final de la película, Momi, la hija adolescente de Mecha, sale de repente en búsqueda de algo. Vuelve inmediatamente y a la pregunta de su hermana: “¿Adónde fuiste?”, contesta: “Fui adonde dijeron que apareció la Virgen. No vi nada”.

La redención por la Virgen se revela como trampa. En el laberinto de Martel no hay ni centro ni salida. La película cierra como ha empezado, con la imagen de una piscina con agua podrida (véase fig. 3).

² Véase en este contexto el término *mind-game-film* que utilizan Thomas Elsaesser y Sabine Schlickers para su análisis de películas que disponen de una estructura laberíntica y exigen un espectador implícito (Elsaesser 2009; Schlickers 2012: 300).



Fig. 3: Lucrecia Martel: *La ciénaga* (01:32:11).

La directora propone una lectura existencialista de la película:

Es como si una criatura hubiera sido lanzada a la vida y ya nadie más se hiciera cargo de ella. Tengo una visión muy católica sobre este asunto (aunque soy atea, mi formación es católica), que proviene de la idea del desamparo divino: siento como si Dios hubiera creado la humanidad y luego se hubiera olvidado de ella, se hubiera ido. Entonces todos estamos como niños desamparados, en medio de una humanidad [...] donde nadie puede cuidar a nadie (Martel 2002: 17).

La crítica reciente también ha puesto de relieve la dimensión existencialista de la película proponiendo una lectura filosófica: “En un plano más filosófico y metafísico, la película trata de la cuestión ética sobre la fragilidad de la existencia de los personajes” (Gutiérrez-Albilla 2011: 26).

Si la epistemología religiosa ya no lleva a ninguna parte, la epistemología capitalista tampoco lo hace. Las mujeres Mecha, alcohólica y frustrada, y su prima Tali sueñan todo el tiempo con un viaje consumista a Bolivia para comprar ropa barata. Pero el viaje nunca se realiza. Todos están demasiado borrachos, demasiado cansados, demasiado agotados para hacer algo.

Otra epistemología radicalmente negada es la de un realismo mágico, según la directora una etiqueta “tan a mano para cualquier producto de cultura latinoamericana” (Martel cit. por Rich 2011). Martel misma la rechaza de una forma explícita: “Rechazo esa etiqueta porque sugiere que hay algo, una realidad, sobre la que viene a aplicarse algún tipo de magia. Rechazo completamente esa idea” (Martel cit. por Rich 2011).

Lo mágico-fantástico se revela en *La ciénaga* como otro centro-trampa. Luciano, el hijo menor de Tali, sueña con un perro-rata que según sus fantasías mágicas se encuentra al otro lado del patio de la casa. Al final de la película sube una escalera para ver al monstruo. Cae al otro lado y muere.

En *La ciénaga* no hay epifanía de vírgenes ni magia de ratas africanas. El centro está vacío. El accidente de Luciano al final de la película se corresponde con el accidente de Mecha al inicio de la película. Los únicos acontecimientos en *La ciénaga* no provocan ningún cambio. Al contrario: todo sigue igual, todo es afectado por una estructura repetitiva que circula alrededor de un centro vacío.

Otro ejemplo del gusto filosófico de Martel de jugar con la estructura del centro vacío lo constituye la antiepifanía de la vaca podrida en la ciénaga. Mientras que los padres se emborrachan o se tiñen el pelo, los niños juegan salvajemente con sus pistoletas en el bosque. De repente se asustan por la aparición de una vaca podrida, hundida en medio de la ciénaga. El gran primer plano de la enorme vaca podrida tiene la función de un drama óptico que escenifica una antiepifanía y que reenvía al gran plano del monstruoso pez podrido, escenificación de la ausencia de Dios, al final de *La dolce vita* de Federico Fellini (véanse figs. 4 y 5).



Fig. 4: Lucrecia Martel: *La ciénaga* (00:33:40).



Fig. 5: Federico Fellini: *La dolce vita* (02:44:02).

En el cine de Martel fascina la perfecta correlación entre el significado filosófico-existencial del estado de abandono y desorientación en un mundo sin Dios y la estética fílmica de la mirada a este mundo. Martel opta por la mirada frágil y desorientada de una adolescente. La cámara misma se transforma en el órgano de esta mirada que secciona todo a su alrededor. La percepción de la adolescente del mundo de los adultos borrachos con sus cuerpos feos y grotescos, llenos de grasa y cicatrices, se manifiesta sobre todo en las primeras imágenes de la película, que constituye un perfecto ejemplo de la disolución entre la mirada objetiva y subjetiva. En este contexto *La ciénaga* también nos

ofrece la posibilidad de ser leída como una celebración de la caída de la ley patriarcal: el padre de familia no es nada más que un payaso borracho, cuya única ocupación consiste en teñirse constantemente el pelo³.

Hemos pasado ya al segundo y último punto del análisis: *La ciénaga* subvierte la diferenciación entre la mirada subjetiva y objetiva, y también los dispositivos tradicionales del cuerpo y el deseo. Como cine antinarrativo por excelencia, *La ciénaga* rompe con las normas académicas del cine de acción. Martel misma ha constatado en este contexto: “A mí no me interesa en absoluto contar historias. Pero sí me interesa percibir un proceso” (Martel cit. por Oubiña 2009: 81).

En vez de narrar, el cine de Martel observa, es un cine de la mirada, un *cinéma de voyant* en el sentido de Gilles Deleuze (1985: 9), un cine que se inscribe en la tradición del cine moderno europeo representado entre otros por Michelangelo Antonioni, Jean-Luc Godard, Chantal Akerman, Agnès Varda y Catherine Breillat. Este tipo de cine moderno se puede definir como cine de exceso en el que proliferan los acontecimientos visuales. Los protagonistas del cine moderno de la mirada —siempre según los conocidos teoremas de Deleuze— ya no son protagonistas activos que actúan de algún modo, sino que se han transformado en espectadores. El espectador real entonces se convierte en un *voyeur* de segundo plano que observa a un protagonista que observa.

C'est un cinéma de voyant, non plus d'action. [...] c'est maintenant que l'identification [du spectateur avec le personnage] se renverse effectivement: le personnage est devenu une sorte de spectateur. Il a beau bouger, courir, s'agiter, la situation dans laquelle il est déborde de toutes parts ses capacités motrices, et lui fait voir et entendre ce qui n'est plus justiciable en droit d'une réponse ou d'une action. Il enregistre plus qu'il ne réagit. Il est livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action (Deleuze 1985: 9).

³ Véase en este contexto el excelente análisis de Gonzalo Aguilar que constata que justamente la desintegración y la caída del orden patriarcal que demuestra la película permite la posibilidad de una observación fílmica desde el imaginario femenino: “The society organized around patriarchal authority, with all that this implies, disintegrates in these films, testifying to the shift from a masculine imagination (which dominated human life for centuries) to a feminine imagination in film” (Aguilar 2011: 39).

Martel reclama su originalidad al instalar la mirada de una adolescente como mirada principal y filtro de percepción con el que el espectador tiene que identificarse sin saber a quién pertenece esta mirada⁴. En torno a la función subjetiva de la cámara Martel declara:

La cámara es un personaje con el que me siento muy identificada. Siempre es alguien que pertenece al mundo de lo narrado. [...] Lo que se ve no puede ser algo mirado por nadie; aunque no es ningún personaje en particular, la cámara es alguien. [...] el personaje que observa [...] tiene una curiosidad que le permite suspender el juicio moral (Martel cit. por Oubiña 2009: 77).

Al funcionalizar la mirada femenina como filtro de percepción Martel se inscribe en la tradición del cine moderno de Michelangelo Antonioni, que había declarado que las protagonistas de sus películas son un filtro de percepción (véase Antonioni 2005: 303), y en la tradición del cine de Catherine Breillat, que empleó la mirada femenina de una adolescente en su primer largometraje *Une vraie jeune fille* (1976) como filtro de percepción primario (véase en este contexto: Felten 2011).

La mirada en *La ciénaga* es subjetiva y objetiva a la vez y deconstruye, a la manera del *style indirect libre* de las novelas de Gustave Flaubert, la diferenciación entre una mirada interior y exterior. La percepción de la adolescente con la que la película nos confronta es una percepción que deforma voluntariamente los dispositivos corporales. En vez de ofrecernos cuerpos integrales conformes con la norma burguesa, nos confronta con cuerpos fragmentados en estado de decadencia (véanse figs. 6 y 7).

⁴ Véase en este contexto el análisis de Jens Andermann que constata la falta voluntaria de “establishing shots” en *La ciénaga* y su opción por “a mobile and uncertain web of permeable enclosures” (2012: 80-81).



Figs. 6 y 7: Lucrecia Martel: *La ciénaga* (00:01:21).

Esa técnica visual puede ser decodificada también como una parodia del voyerismo patriarcal tradicional que suele fragmentar el cuerpo femenino como objeto de deseo.

Martel nos presenta un deseo de la mirada nunca conforme con el orden patriarcal. El deseo erótico está omnipresente en *La ciénaga*, pero transgrede voluntariamente y constantemente las normas habituales que separan las clases sociales y los familiares subvirtiendo el orden patriarcal de la mirada.

Se podría decir, según Oubiña, que *La ciénaga* es “un filme sobre camas. Todos se meten entre las sábanas de otros: Momi en la cama de la sirvienta y en la cama de Vero; Vero en la cama de José, José y Joaquín en la cama de Mecha” (2009: 46-47) (véanse figs. 8 y 9).



Fig. 8: Lucrecia Martel: *La ciénaga* (01:20:57).



Fig. 9: Lucrecia Martel: *La ciénaga* (01:01:45).

José, el hijo de Mecha, tiene la función de un oscuro objeto del deseo de todos y todas. Cuando vuelve borracho y herido de la fiesta del carnaval, las primas lo desvisten transformándolo en el querubín de sus deseos.

Lucrecia Martel misma constata en este contexto: “el deseo está siempre que hay un grupo de gente, así se trata de quienes estén o no unidos por la sangre; el deseo es algo que fluye, no necesita la concreción del acto sexual, pero circular y evitarlo es una actitud de muy clase media” (Martel en Aguzzi

2001: 27). El deseo transgresor que se manifiesta en *La ciénaga* es un deseo fluyente y omnipresente que ignora las diferenciaciones binarias del orden heteronormativo así como las normas habituales sociales que separan las clases y roles, como dueña y sirviente, hermano y hermana, prima y prima y declara una cultura pospatriarcal del cuerpo.

La segunda película de Martel *La niña santa* (2004) constituye otro ejemplo significativo de esta visión de la cultura post-patriarcal según el filtro femenino adolescente. Los deseos eróticos y espirituales de la adolescente Amalia constituyen el centro de la trama de la película. En una transfiguración mística convierte el deseo de la adolescente, en contra de su voluntad, en el blanco de sus sentimientos eróticos recién despertados que se dirigen a veces hacia el esposo divino, a veces hacia la mejor novia, y por último hacia un médico patriarca y pedófilo que se aprovecha de la protagonista como un objeto anónimo y sumiso a su excitación sexual. Los conflictos organizados de una forma deliberada se evidencian cuando el médico, huésped del hotel regentado por la familia de Amalia, se torna cada vez más en un objeto perseguido por el deseo erótico de la joven y su madre, mientras su mejor amiga lo amenaza con revelar sus secretos eróticos.

El título de la película, que hace referencia a santa Teresa de Ávila, puede ser leído como un juego irónico de palabras. La película muestra más los deseos eróticos de la hija que sus aspiraciones místicas, a pesar de que el principio de la película nos ofrece un prólogo místico. La secuencia de apertura muestra a un grupo de adolescentes durante una clase de educación religiosa en la que recitan la poesía mística de santa Teresa de Ávila y confiesan sus experiencias religiosas. Después de que las dos chicas adolescentes cuestionen la idea de la experiencia religiosa y mística, se centran en sus propios y mutuos deseos eróticos. Como se ha visto anteriormente en *La ciénaga*, Martel se inscribe en las prácticas estéticas del cine moderno, conceptualizadas por Gilles Deleuze, que no se centra en la acción, sino en la experiencia sensual de la figura principal. La primacía del sentido háptico, omnipresente en la película, se puede entender en este contexto como una decodificación de la jerarquía clásica de los sentidos: los cuerpos sensuales en el agua, el pelo peinado extensamente, los contactos blandos entre las dos amigas, el toque del sexo del huésped. Todas las prácticas enfocadas adoptan las características de experiencias hápticas, que también involucran activamente al espectador.

Martel utiliza aquí una puesta en abismo refinada de la situación voyerista, a través de la cual el espectador se convierte en un *voyeur* de segundo plano.

Tampoco aquí, como reminiscencia a *La ciénaga*, los protagonistas son principalmente agentes, sino filtros visuales y táctiles, agentes espectadores que se sienten expuestos a una tentación óptica y erótica. La estética que Martel promueve deliberadamente también sugiere el abandono de una resolución fílmica lineal. Por lo tanto, el final de la película permanece abierto. La cuestión de si Amalia arma un escándalo y revela el abuso del huésped del hotel o si ella sigue encubriendo el abuso queda sin respuesta. Así, la película también invita a una lectura sociológico-política que expone la hipocresía de la familia patriarcal, la cual experimenta su lujuria solo en secreto y cuya supervivencia se basa en la aceptación y el silencio de la víctima.

Los críticos como Eva-Lynn Jagoe y John Cant han calificado *La niña santa* como un ejemplo de un cine poscatólico, inaugurando una proyección de lo corporal más allá de las normas católicas establecidas. Ellos subrayan que Martel misma propone que una cultura poscatólica del cuerpo es posible. Amalia encarna este concepto de una cultura post-católica del deseo, mientras que su madre y el huésped del hotel, el patriarca Jano, perpetúan aún la cultura represiva del catolicismo. Jagoe y Cant sostienen además que:

[...] el progreso de la niña hacia una cultura más humana contrasta con las confusiones y los sufrimientos de la generación de sus padres, que luchan contra las contradicciones inherentes a su cultura tradicional y sus visiones autoritarias, irracionales, y sentimiento de culpa por amar (Jagoe y Cant 2007: 170).

La experiencia de una cultura poscatólica según las estrategias de Martel ofrece al espectador un cine de los sentidos, un cine que expone en primer plano la percepción sensual del cuerpo y los elementos hápticos. En consecuencia, la película termina con una escena sensual en la piscina, en la que el espectador comparte con las dos amigas, Josefina y la protagonista, un momento de alegría y de erotismo (véase fig. 10).



Fig. 10: Lucrecia Martel: *La niña santa* (01:45:00).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2011): *Other Worlds. New Argentine Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- AGUZZI, Juan (2001): “El deseo es algo que fluye; evitarlo es un actitud muy clase media. Entrevista con Lucrecia Martel”. En: *El Eclipse*, 3, 4, p. 27.
- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.
- ANTONIONI, Michelangelo (2005): *Fare un film è per me vivere. Scritti sul cinema*. Venezia: Marsilio.
- BALAGUÉ, Carles (2011): *El cine latinoamericano. Las grandes películas*. Madrid: Ediciones JC.
- DELEUZE, Gilles (1985): *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris: Éditions de Minuit.
- ELSAESSER, Thomas (2009): “The Mind-Game-Film”. En: BUCKLAND, Warren (ed.): *Puzzle Films. Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden: Wiley Blackwell, pp. 13-41.
- FELTEN, Uta (2011): “Representaciones del cuerpo femenino en el cine de Catherine Breillat”. En: ZURIÁN, Francisco (ed.): *Imágenes del eros. Género, sexualidad, estética y cultura del audiovisual*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 46-55.
- (2013a): “The Headless Woman”. En: MAURER QUEIPO, Isabel (ed.): *Directory of World Cinema. Latin America*. Bristol: intellect, pp. 204-206.
- (2013b): “La niña santa”. En: MAURER QUEIPO, Isabel (ed.): *Directory of World Cinema. Latin America*. Bristol: intellect, pp. 206-208.

- (2013c): “La ciénaga”. En: MAURER QUEIPO, Isabel (ed.): *Directory of World Cinema. Latin America*. Bristol: intellect, pp. 214-215.
- (2014): “El nuevo cine de mujeres de Latinoamérica. Observaciones en torno a la poética transgresiva en *La ciénaga* de Lucrecia Martel”. En: *Área Abierta*, vol. 14, pp. 81-97, <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB> (03.03.2015).
- GUTIÉRREZ-ALBILLA, Julián Daniel (2011): “Filmar desde lo femenino: realismo subjetivo, desintegración y afecto corporal en *La ciénaga* de Lucrecia Martel”. En: ZURIÁN, Francisco (ed.): *Imágenes del eros. Género, sexualidad, estética y cultura del audiovisual*. Madrid: Ocho y Medio, pp. 15-34.
- JAGOE, Eva-Lynn/CANT, John (2007): “Vibraciones encarnadas en *La niña santa* de Lucrecia Martel”. En: RANGIL, Viviana (ed.): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, pp. 170-182.
- MARTEL, Lucrecia (2002): “He sentido mucho dolor haciendo *La Ciénaga*”. En: *Kinetoscopio*, 61, pp. 14-17.
- OUBIÑA, David (2009): *Estudio crítico sobre “La ciénaga”*. Buenos Aires: Picnic.
- RICH, B. Ruby (2011): “Making Argentina matter again”. En: *New York Times*, 30.09.2011.
- SCHLICKERS, Sabine (2012): “La narración perturbadora en el cine argentino del siglo XXI”. En: BONGERS, Wolfgang (ed.): *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, pp. 277-302.

LA FRONTERA: TRAVESTISMO, TRANSEXUALIDAD E INTERSEXUALIDAD EN EL CINE ARGENTINO

Jean-Claude Seguin

Las figuras del travesti, del intersexual y del transexual no llevan a introducir, de inmediato, el concepto de territorio y de límite forjados por el filósofo francés, Gilles Deleuze. Las tres plantean necesariamente la cuestión de la desterritorialización, entendiendo con ello todo lo que, de una forma u otra, está sometido al flujo continuo. La frontera viene a ser el lugar donde todo pasa, todo fluye y todo ocurre. Escapar de un territorio o asumir un territorio complejo es una repetida e inevitable ley a la cual están sometidos aquellos que se arriesgan más allá de las fronteras. Si el travesti —o traves-tí—, en el sentido estricto de la palabra, juega con el *gender*, fingiendo la apariencia del otro género, sin reconsiderar en un principio su sexo, el transexual plantea el doble paso del género y el sexo, añadiendo a lo visible, las transformaciones a las cuales somete su propio cuerpo. En cuanto al intersexual, este niega, en su propio cuerpo, cualquier sistema binario, inutilizando en cierto modo la frontera¹.

El cine, a la hora de plantearse la representación de esas figuras fronterizas no las trató de forma equitativa. Desde la época del cine mudo, el travestismo estuvo presente en la pantalla. De hecho, el 7.º arte no hacía sino retomar, en parte, lo que el teatro venía haciendo desde hacía siglos. Desde Lope de Vega o Shakespeare, la tradición de ver a actrices interpretando papeles masculinos es muy larga: *La varona castellana* (1599-1603), de Lope de Vega, *Don Gil de las calzas verdes* (1615), de Tirso de Molina, *El mercader de Venecia* (1596-1598), de William Shakespeare, *Il servitore di due padroni* (1745), de Carlo

¹ En Argentina, y más generalmente en América Latina, el término *travesti* designa al transexual. Preferimos, por cuestiones tipológicas conservar la terminología española.

Goldoni, *Le prince travesti* (1724), de Marivaux. Además, hasta el siglo xvi y en la época isabelina, los papeles femeninos los interpretaban los hombres, ya que se les prohibía a las mujeres subir al escenario. Durante el periodo del cine silente, los casos de travestismo se daban únicamente en películas de tipo cómico. ¿Quién no recuerda a Charlot vestido de mujer en *A Woman* (Charlie Chaplin, 1915)? Ya entonces se jugaba con las fronteras genéricas y la película fue prohibida en los países escandinavos hasta los años treinta. A pesar de ser un film burlesco, Charlie Chaplin asumía perfectamente su feminidad y la mirada que se dirigía al espectador era la de la seducción. El “nacimiento” de la *garçonne* en los años veinte abrió la puerta a ciertas formas de travestismo femenino, o por lo menos, juegos sobre la ambigüedad, magistralmente encarnada por actrices como Louise Brooks o Marlene Dietrich.

En una producción tan periférica y limitada como pudo serlo la del cine argentino del periodo silente, a nadie le extraña que la “frontera” no interesara en las pantallas. Lo que tal vez sorprenda más es que la llegada del cine sonoro dio motivo para que estas cuestiones se empezaran a abordar, aunque solo fuera de forma limitada. Precisamente las dos primeras películas con sonido óptico que se estrenaron evocaban, en un caso, el afeminamiento de un personaje, en *Los tres berretines* (Enrique Telémaco Susini, 1933), construyendo así un arquetipo que volvería a las pantallas varias veces, y, en el otro caso, el travestismo de Azucena Maizani, la cantante de *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933), vestida de hombre². De hecho, si de una forma u otra “la frontera” fue aludida en la producción de los años 1940 o 1950, fue a través de las caricaturas de los gais amanerados.

² Sobre esta película, se puede leer Montenegro (2008).



Fig. 1: *¡Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933).

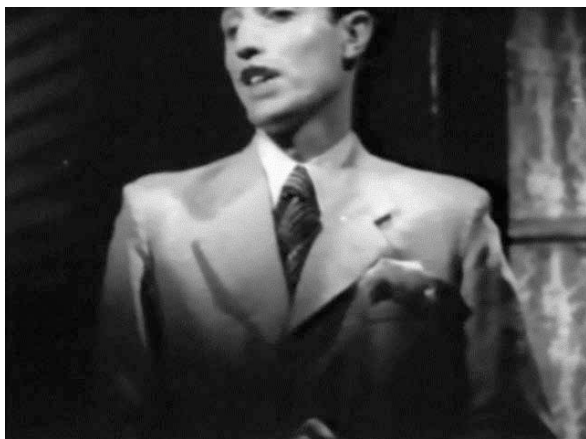


Fig. 2: *Los tres berretines* (Enrique Telémaco Susini, 1933).

En este artículo, después de hacer una evocación de algunas películas esenciales de los años sesenta relativas a nuestro tema, nos interesaremos por algunas producciones contemporáneas que han abordado de forma directa el tema de esta frontera. Con el fin de no introducir confusiones en las denominaciones, utilizaré la expresión el “último nuevo cine argentino” para evocar

la producción nacional desde 1997 y distinguirla de lo que fue el “nuevo cine argentino” que cubrió el periodo 1961-1966³.

ANTECEDENTES

La intersexualidad —bajo la designación de hermafroditismo— tiene una larga historia cultural que, en nuestras civilizaciones, se remonta a la Grecia Clásica. El mito de Hermafrodita, hijo de Hermes y de Afrodita, tiene que ver además con el de los andróginos (Platón, *El banquete*). La escultura en particular no vaciló en representar figuras que tenían atributos de ambos sexos, como el famoso *Hermafrodita dormido* (siglo II, El Louvre) y, en la cultura hispánica, el ángel de *La oración en el huerto* (Salzillo 1754). Por razones obvias, la transexualidad era de difícil representación. En cuanto al cine, tardó en ofrecer personajes hermafroditas o transexuales. Recordemos que fue el doctor Magnus Hirschfeld, fundador del Instituto de Sexología (1919), el primero que efectuó una operación de reasignación de sexo (1930) a la artista danesa Lili Elbe⁴ y a un tal “Dorchen”. Más tarde el GI americano Christine Jorgensen se operaría en 1952⁵. Precisamente, poco tiempo después, dos películas, una americana y otra francesa, ofrecen en la pantalla las primeras representaciones de la transexualidad. La vida del director de cine Edward Wood dio lugar en 1994 a una película de Tim Burton, donde Johnny Depp interpreta el papel del cineasta y que retoma en parte la temática de *Glen or Glenda* (1953). En esta cinta, primer largometraje rodado por Wood, el protagonista nacido hombre desea ser mujer y así termina vestido, en una escena memorable. Pero la obra —cuyo carácter autobiográfico resalta Tim Burton en su película— se limita a presentar el caso como una manifestación de fetichismo o una fantasía de cambio de género. En este sentido, se puede considerar que la ficción que realmente ofrece el primer caso de transexualidad en la pantalla es *Adam est... Ève* (1954)⁶, de un director francés totalmente

³ Hemos adoptado la terminología del libro de Maranghello (2005).

⁴ Su historia fue adaptada para la pantalla en la película *The Danish Girl*, de Lasse Hallström con Nicole Kidman.

⁵ Su vida ha dado lugar a la película *The Christine Jorgensen Story* (Irvin Rapper, 1970).

⁶ Se trata de un juego de palabras basado en la homofonía en francés de : “et” [y] y “est” [es].

olvidado, René Gaveau, que adaptó la novela homónima del más olvidado de los escritores, Francis Didelot⁷. Se trata de la vida de Charlie, hijo de un pastelero autoritario, que nota que le van naciendo extrañas pulsiones que lo hacen sentirse más mujer que hombre. Termina por operarse y renace como Charlotte que se dedica a bailar y a cantar en un cabaret hasta que un admirador, que ha vivido la misma experiencia pero inversa a la suya, le propone unirse a él. Se trata de una comedia de muy buena calidad en la cual, a pesar del tema en aquel entonces delicado, afirma el derecho a cambiar de sexo y a la felicidad. Micheline Carvel, una actriz también muy olvidada, interpreta el doble papel de Charlie/Charlotte. Esta película constituye un caso excepcional, no solo en la cinematografía francesa, sino mundial.

A pesar de estos tímidos intentos, la figura del transexual no surgió realmente en la sociedad contemporánea hasta que apareció la actriz de varieté Coccinelle (1931-2006). Jacques Charles Dufresnoy, nacido varón, fue una *vedette* de los cabarets franceses y mundiales que causó gran revuelo cuando anunció oficialmente en 1958 que se había operado y que se casaba con un periodista de la prensa deportiva. Había empezado en el *Carrousel* de Mme Arthur en 1951⁸. A finales de los años cincuenta, su fama había trascendido a otros países como Italia o España⁹. Al parecer, su primera actuación en la pantalla fue representándose a sí mismo en un documental italiano de Alesandro Blasetti, *Europa di Notte [Nuits d'Europe]* (1959), donde además intervenían Carmen Sevilla y Armando Calvo¹⁰. También figura en el elenco de I Dorigiovanni della Costa Azzurra [*Paradis de femmes*] (Vittorio Sala, 1962), otra producción transalpina. Su breve carrera cinematográfica está así constituida

⁷ Francis Didelot (1902-1985) fue escritor de novelas policíacas en los años treinta y también guionista de cine. Su novela más conocida *Le septième juré* fue adaptada para la pantalla por Georges Lautner en 1962.

⁸ Hace poco se estrenó el documental *Bambi* (2012) de Sebastien Lifshitz que evoca la vida de Marie-Pierre Pruvot, transexual que trabajó en la misma época que Coccinelle.

⁹ En un artículo he analizado el tema de la transexualidad en el cine español. Véase Seguin (2014).

¹⁰ La película fue prohibida en España pero se exhibió en Perpiñán para el público catalán, muchos años antes de que la ciudad catalana francesa se convirtiera en el “centro del mundo” de las películas prohibidas por el franquismo.

por películas italianas¹¹, por una producción española sobresaliente, *Días de viejo color* (Pedro Olea, 1967) y por una cinta argentina, *Los viciosos* [*Interpol attaque* o *Les débauchés*] (1962). Su director Enrique Carreras, de origen peruano, ya había realizado poco menos de treinta películas cuando rodó esta cinta. Resulta significativo ver de qué manera el género policiaco dio lugar a la primera aparición en la pantalla de la figura del transexual. El guion permitía que así ocurriera:

Una joven (Borges) huye de su casa y, en una *boîte*, cae en las redes de una banda dedicada a la trata de blancas y al tráfico de drogas. Obligada a ejercer la prostitución, conoce a un policía (Salcedo) que, haciéndose pasar por delincuente, logra infiltrarse en la organización criminal (Blanco Pazos/Clemente 2004: 240).

Dirigida con buen pulso, *Los viciosos* va a poner de relieve en el material publicitario la presencia en la cinta de Coccinelle, ya que la silueta de la actriz ocupa una parte importante en el mismo centro de los carteles. Además, su nombre aparece con letras grandes y rojas. La estrategia comercial pretendía sacar todo el provecho posible del “fenómeno” Coccinelle. Lo cierto es que ella asume totalmente su transexualidad en una escena en su camerino, cuando dos periodistas franceses llegan para entrevistarla y sacarle fotos. Instalada en la cama, coge entre sus brazos una muñeca, como si fuera una niña, lo cual da pie a un diálogo que, no por breve, es menos significativo:

Periodista: ¿No le parece un poco infantil?

Coccinelle: ¿Por qué? Como mujer solo tengo cuatro años.

En una época tan temprana, la presencia de un personaje transexual constituía un acontecimiento y una singularidad en el marco no solo del cine argentino, sino mundial. De hecho, esta figura desapareció casi por completo de las pantallas de Buenos Aires.

Precisamente, un año después se podía descubrir, en otra película argentina, al primer travesti en una cinta también de corte policiaco. De hecho,

¹¹ Además de las películas citadas rodó otra película italiana, *Il pelo nel mondo* [*Le monde sans voiles*] (Antonio Margheriti/Marco Vicario, 1964).

lo que se pretendía con *Testigo para un crimen* (Emilio Vieyra, 1963) era repetir el éxito de *Los viciosos*. La película de Vieyra se basa en el siguiente argumento: “Mauricio Peña, decidido a vengar el asesinato de su hermano, se infiltra —bajo otro nombre— en una banda de estafadores capitaneada por Otero. En ese medio conoce a Blondie, la amante de Otero, de quien termina enamorándose” (Blanco Pazos/Clemente 2004: 246). En una escena de cabaret, se anuncia el número de “Michelle”, una vedette de la que no se sabe si es hombre o mujer. En ambos casos, las artistas intervenían como figuras extrañas y que se anunciaban con bastante morbo. Un lugar especial habría que dedicarle al actor Adelco Lanza, especializado en papeles de mucamos gais, en la filmografía de Armando Bo, iniciador del cine erótico argentino, y que fue tan censurado como la propia Isabel Sarli¹².

En una de las películas más prohibidas del director, *Fuego* (1968), Adelco Lanza estaba travestido de mujer para una escena de tipo lésbico, escena rodada para la difusión exterior de la película. El travestismo también lo tenemos presente en una secuencia totalmente censurada de *Una mariposa en la noche* (1976), donde asistimos a una fiesta de travestís con la música de Alice Cooper. Menos problemas tuvo la comedia *Mi novia el...* (Enrique Cahen Salaberry, 1975), aunque el título original, *Mi novia el travesti* lo amputó la censura. Sin embargo, el argumento era menos audaz de lo que dejaba pensar el título. Aunque se presentaba como travesti, solo se trataba de una mujer que se las daba de hombre travestido para poder seguir trabajando en el cabaret. Lo más escandaloso fue el título que se censuró. *Mi novia el travesti* tenía bastante que ver con el clásico alemán *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933). Diez años más tarde llegó la adaptación de la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* —coproducción brasileño-estadounidense— de 1985, y realizada por el director de origen argentino, Héctor Babenco, en la cual el travesti se convertía en la figura central del relato.

¹² La filmografía de Adelco Lanza se confunde casi con la de Armando Bo. Para el director, interpretó papeles de mucamos gais: *La señora del intendente* (1967), *Fuegos* (1968), *Fiebre* (1971), *Intimidades de una cualquiera* (1972), *Una mariposa en la noche* (1976). También desempeñó un papel de travesti en la coproducción hispano-argentina, *Tiempos duros para Drácula* (Jorge Darnell, 1976).



Fig. 3: *Los viciosos* (Enrique Carreras, 1962).



Fig. 4: *Testigo para un crimen* (Emilio Vieyra, 1963).

Tal vez antes que muchas otras cinematografías, Argentina ofrecía ya algunas películas directamente relacionadas con la temática que llamamos la “frontera”. Con el “último nuevo cine argentino”, van a surgir unas cuantas obras, a veces convencionales, pero en algunos casos francamente novedosas.

JUGAR CON LAS FRONTERAS: TRAVESTISMO

El travestismo es un componente esencial de la película *Cohen vs. Rosi* que el director de cine Daniel Barone rodó en 1998. Se trata de una comedia reaccionaria en bastantes aspectos, ya que utiliza recursos trasnochados para evocar tanto cuestiones políticas y sociales como étnicas y de género. Este es el argumento:

Giancarlo Rosi (Roberto Carnaghi), un acaudalado hombre de turbios negocios, se postula para diputado. Pero, casi sin pensarlo, le han surgido varios escollos. Dos de ellos en el seno de su propia familia. El primer problema surge cuando su anciano padre, Américo (Alfredo Alcón) —de más de ochenta años— decide, después de una larga vida de represión y sufrimiento, asumirse como travesti, a pesar de haber engendrado cuatro hijos varones en su juventud, obligado por su brutal padre. A su vez, Américo fue el fundador de la familia mafiosa que hoy lidera su hijo, Giancarlo. El segundo escollo se llama Sofía (Virginia Innocenti), su hija que no tiene el menor prejuicio en hacer público que es productora, escritora y primera actriz de sus películas de alto contenido erótico¹³.

Desde los títulos de créditos la película, gracias a primerísimos planos o insertos, se centra en objetos como la barra de los labios, el esmalte de las uñas y el rímel, o sea, tres figuras metonímicas de la femineidad. Así *Cohen vs. Rosi* va marcando de forma explícita los territorios genéricos. Lo que podría considerarse como un estereotipo se convierte en una forma de hipertrofia femenina, cuando descubrimos que el personaje es un hombre mayor, Américo, la “Nona”. Desde los primeros minutos la caracterización exagerada que hace del abuelo el actor Alfredo Alcón —una de las figuras más importantes del teatro argentino— contribuye a convertir a Américo en una figura ridícula e incluso patética¹⁴. Se inscribe en la línea de los travestis mayores que encontramos en cintas, como la española *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández, 1970) o la francesa *La cage aux folles* [*Vicios pequeños* o *La*

¹³ Resumen sacado de la página web <http://cine.publispain.com/c/Peliculas/Comedia/Cohen_vs__Rosi/> (11.11.2014).

¹⁴ Tres años más tarde, interpretó el papel de Joaquín Navarro alias Rancel, el amante de Max en *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2012).

jaula de las locas] (1978). A lo largo de la película, de forma muy repetitiva, se insiste en las actitudes y los gestos, convirtiendo a Américo en un puro estereotipo. La supuesta comicidad de la “Nona” también afecta a sus propias relaciones familiares, ya que su hijo es un político en pleno periodo de elecciones y Américo revela a unos periodistas su identidad.

El travesti constituye en sí una salida del territorio, al adoptar un cuerpo determinado, una apariencia de un género diferente a lo habitual. Sin embargo, “La Nona” de *Cohen vs. Rosi* es un personaje que no solo se ha desterritorializado sino que además se ha reterritorializado, evitando el caos y la destrucción. Lo que la película pone de manifiesto es que, en la estructura rizómica de la familia —y su falta de estructura jerarquizada—, tanto el abuelo como la hija, esta última por ser productora de películas eróticas, ponen en peligro el funcionamiento de las instituciones. De hecho, el travestismo del abuelo no constituye en sí un problema para Giancarlo Rosi, sino para su carrera política. El *establishment* es lo que llamaremos un páramo, o sea, un espacio estancado, inmóvil, lo contrario de un territorio que, para Deleuze, es necesariamente movedizo, inestable y al que cualquier desestabilización lo pone en peligro. Si la película es abiertamente un *slapstick*, una especie de astracanada —sin que por ello se lleguen a presentar situaciones denigrantes—, no deja por eso de mostrar de qué manera el travestismo puede pasar de ser un inocente disfraz a convertirse en un arma contra un sistema político e ideológico establecido. Con todo, *Cohen vs. Rosi* no es más que una comedia de sal gorda cuyos títulos finales dan una justa idea de sus intenciones:

El abuelo Cohen se fugó con don Américo. Cuando don David vio lo que “la Nona” tenía entre las piernas le pidió que se operara. Y Américo se hizo la circuncisión [*sic*].



Fig. 5: *Cohen vs. Rosi* (Daniel Barone, 1998).



Fig. 6: *Almejas y mejillones* (Marcos Carnevale, 2000).

El travestismo vuelve a ser el tema central de *Almejas y mejillones* (2000), una coproducción hispano-argentina que rodó en Tenerife el director Marcos Carnevale. Como en el caso anterior, el tema del travestismo se inscribe dentro de una comedia, lo cual muestra qué fácil es utilizarlo para intentar provocar la risa del espectador. De hecho, son poquísimas las películas que han tratado el tema de forma seria. El guion de *Almejas y mejillones* —un título ya de por sí bastante sugerente— se puede resumir en pocas palabras: Rolondo, un biólogo marino, se instala en Tenerife en el tiempo de

los carnavales, para estudiar el comportamiento sexual de los mejillones. Conoce a Paula, una periodista argentina, con la cual va a compartir la casa alquilada. La muchacha vive una vida libre, despreocupada entre su amigo Freddy, homosexual y transformista, y sus aventuras lésbicas. Rolondo se irá enamorando de Paula y para conquistarla decide travestirse y pretende que se ha operado. Finalmente, Paula y Rolondo terminan juntos.

El tono de la película se asemeja bastante al de *Cohen vs. Rosi*, pero en este caso, el travestismo resulta ser únicamente un asunto privado sin ninguna repercusión social ni política, aun más tratándose de la época de los carnavales. De hecho, Rolondo aparece en un principio como un científico tan obsesionado por su investigación que ni siquiera pone los ojos en los demás. Así, por lo menos, lo descubrimos en la primera parte de la película. Su promiscuidad con Freddy y sus amigos homosexuales lo llevará a utilizar el cambio de ropa como una simple estratagema para conquistar a Paula. Convendría preguntarse de qué manera la película podría ser grotesca. Recordemos que dos grandes teóricos ofrecieron lecturas diferentes y casi opuestas de esta noción. Por una parte, Wolfgang Kayser considera que lo grotesco es el mundo alienado, presa de fuerzas demoníacas, la irrupción del *ello* en nuestro mundo (Kayser 1957, citado en Ost/Piret/Van Eynde 2004: 16) y, por otra, Mijaíl Bajtín, para quien lo grotesco es la expresión literaria de la tradición de la risa popular¹⁵. Este último, con su teoría sobre la inversión carnavalesca, analiza el carnaval como una fuerza que puede desestabilizar un sistema. En *Almejas y mejillones* solo tenemos una versión muy edulcorada de lo grotesco, del cual no se conserva más que las apariencias, lo superficial, convirtiendo el travestismo en un simple elemento del atrezo y un truco clásico para provocar la risa. Ya no hay salida del territorio, porque no hay territorio sino simulacro de territorio. El amor que Rolondo siente por Paula solo le conduce a simular su travestismo e incluso un cambio de sexo, pero nunca llega a desestabilizarlo. En cuanto a Paula, sus sentimientos por Rolondo no dejan de aparecer como un truco de guionista, no del todo verosímiles.

¹⁵ Véase en particular Bajtín (1982).

Tanto *Cohen vs. Rosi* como *Almejas y mejillones* abordan el tema del travestismo¹⁶ como un truco bastante trasnochado de las comedias cinematográficas, y de una forma que deja de lado las cuestiones de identidad profunda que podría revelar. Sin duda el tema ha sido tratado de forma bastante más sugerente y rompedora en el por ahora díptico, *La puta y la travesti* (Gabriel Balanovsky/Ginger Gentile, 2010) y *La puta y la travesti, episodio 2* (Gabriel Balanovsky/Ginger Gentile, 2010), dos cortometrajes de la productora San Telmo Productions¹⁷. Se trata de dos ejercicios cinematográficos minimalistas que en un estilo *trash*, heredado de John Waters y, en cierto modo, de Pedro Almodóvar —la travesti tiene algo que ver con el Fanny Macnamara de *Laberinto de pasiones* (1982)—, en los cuales, una puta y una travesti que se mueren de hambre intentan encontrar a un cliente para poder comprar algo. Lo más relevante de estas dos micropelículas es su fuerte unidad de tiempo, de lugar y de acción y su tratamiento de la prostitución. La puta y la travesti plasman la desterritorialización inacabada, imperfecta y que hace que los personajes linden con el caos constantemente. Están al borde de la ruptura, de la caída, pero desde un punto de vista cargado de humor patético y grotesco. Ambas obras han recibido numerosos premios que recompensan una propuesta original.



Fig. 7: *La puta y la travesti* (Gabriel Balanovsky/Ginger Gentile, 2010).

¹⁶ La revista *El Teje*, publicada en Buenos Aires entre 2007 y 2009, se anunciaba como el “primer periódico travesti latinoamericano” y abordaba de forma seria el tema del travestismo con participaciones como las de Pedro Lemebel. Se puede leer *on line*: <http://www.rojas.uba.ar/contenidos/revistas/index_revistas.php> (11.11.2014).

¹⁷ Las dos películas están disponibles en el portal de la productora San Telmo Productions: <<http://www.santelmoproductions.com/index.html>> (11.11.2014).



Fig. 8: *La puta y la travesti, episodio 2*
(Gabriel Balanovsky/Ginger Gentile, 2010).

SALTARSE LA FRONTERA: TRANSEXUALIDAD

La cuestión de la transexualidad implica una reflexión compleja sobre la noción misma de frontera en la medida en que se trata de un proceso y no de una situación estable. Nunca tanto como en este caso, el concepto de territorio resulta operativo. Recordemos que se utiliza la palabra “transexual” para designar a una persona que siente una profunda disconformidad entre lo que es su sexo psicológico y su sexo biológico. Sin embargo, esta disconformidad no es uniforme y no significa necesariamente que esta persona quiera siempre llegar a una transformación física total. De hecho, la transexualidad se presenta como un conflicto identitario que cada cual puede resolver a su manera, desde un simple travestismo hasta una serie de operaciones que le permitan tener un cuerpo acorde con su mente. El final del proceso convierte al hombre en mujer o a la mujer en hombre, y ya no corresponde hablar de transexual. En el caso argentino, resulta interesante que la Ley sea de “identidad de género” y no de “identidad de sexo”, lo cual ofrece a cualquier persona —operada o no— la posibilidad de elegir legalmente su género como se indica en el artículo 2:

Art. 2: Definición. Se entiende por identidad de género a la vivencia interna e individual del género tal como cada persona la siente, la cual puede corresponder o no con el sexo asignado al momento del nacimiento, incluyendo la vivencia

personal del cuerpo. Esto puede involucrar la modificación de la apariencia o la función corporal a través de medios farmacológicos, quirúrgicos o de otra índole, siempre que ello sea libremente escogido. También incluye otras expresiones de género, como la vestimenta, el modo de hablar y los modales¹⁸.

La Ley de identidad de género argentina se convierte así en uno de los textos más modernos sobre el tema.

La representación de la transexualidad en el cine argentino, si dejamos de lado el caso excepcional y pionero de la película *Los viciosos*, es un fenómeno reciente y que se ha manifestado más en el documental que en la ficción. En estos últimos cinco años el cine documental argentino ha dedicado varias películas al tema de la transexualidad. Debemos a Andrés Rubiño la primera cinta dedicada a este tema, *Identidad trans* (2008), que se presenta como un balance de la situación de los transexuales argentinos, entre dificultades y esperanzas. Se evocan tanto la discriminación como el aislamiento, la prostitución y el VIH, y en algunos casos la militancia para lograr derechos básicos¹⁹. Dos años después, otros dos documentales van a abordar el mismo tema. Se trata de *Camila, desde el alma* (Norma Fernández, 2010) y *Furia travesti, una historia de trabajo* (Amparo González Aguilar, 2010). En ambos casos se trata de testimonios, aunque muy alejados uno del otro. Camila Sosa Villada es una actriz cordobesa transexual que interpreta diferentes papeles de obras de Federico García Lorca en un espectáculo que lleva por título *Carnes Tolendas*. El planteamiento del mediometrage hace que la cuestión de la transexualidad se contraponga con la de la interpretación de roles teatrales. Los papeles, sin que se cambie nada del texto original, llegan a ser combinaciones de identidades corporales. En cuanto a *Furia travesti, una historia de trabajo*²⁰, deja la palabra a una serie de travestís/transexuales que integran la cooperativa

¹⁸ La ley de Identidad de Género fue promulgada por el decreto número 773/2012 del Poder Ejecutivo Nacional, el 24 de mayo de 2012 y lleva el número 26.743. Boletín Oficial del Estado, Buenos Aires, jueves 24 de mayo de 2012, número 32.404, año CXX. Sitio: <<http://www.boletinoficial.gov.ar/Inicio/index.castle?s=1&fea=24/05/2012>> (11.11.2014).

¹⁹ Por no haber podido ver este mediometrage de 40 minutos, solo lo mencionamos en este artículo.

²⁰ La película se puede ver en la dirección siguiente: Vimeo , <<http://vimeo.com/31219676>> (11.11.2014).

Nadia Echazú como “trabajadoras”. Se trata de chicas que viven de la calle y que encuentran en esta organización una formación en los oficios del tejido y de la costura, con la finalidad de poder llegar a reconvertirse. Los testimonios están entrecortados por entrevistas a algunos expertos en el tema, como un psicoanalista, un representante del Ministerio de Trabajo, Empleo y Seguridad y una psicóloga feminista. La cooperativa intenta hacer que la marginalización laboral de los transexuales se vaya reduciendo y, si bien es cierto que algunas travestís siguen ejerciendo la prostitución, el deseo de la mayoría es, de una forma u otra, llegar a reintegrarse en la sociedad productiva. Considerando situaciones muy diversas, los tres documentales han contribuido a sensibilizar a la población argentina en el caso de las travestís/transexuales, tanto desde el punto de vista de su posición marginal como desde el de su integración a la cultura (Camila) o a la productividad (las “trabajadoras”)²¹. En agosto de 2013, se acaba de estrenar *Fiesta con amigXs*, un documental de Pablo Oliverio sobre la ley de género en Argentina que indica la importancia del documental para las reivindicaciones transexuales.

La cuestión de la transexualidad en Argentina no puede prescindir de la figura más conocida y divulgada entre los travestís: Florencia de la V (1975-). Esta actriz empezó su carrera teatral reemplazando a Cris Miró (1968-1999), una célebre travestí argentina, en la obra *Más pinas que las gallutas* (1998). El mismo año empezó una carrera televisa con *Verdad consecuencia*. Sus incursiones en el cine son bastante más modestas y menos relevantes, y eso que hizo su primera aparición, muy modesta por cierto, en la pantalla en *Cohen vs. Rosi* (Daniel Barone, 1998). Desde entonces, su carrera cinematográfica ha sido muy limitada y solo se la ha visto en tres películas: *La herencia del tío Pepe* (Hugo Sofovich, 1997), *Nada x perder* (Enrique Aguilar, 2001) y *Los superagentes, nueva generación* (Daniel de Felippo, 2008). Además, sus papeles son muy marginales siendo el de Jimena en esta última película, tal vez el más relevante. En esta parodia del cine de James Bond —así los coches disimulan

²¹ Ese mismo año, el cineasta peruano Luis Felipe Degregori realizó un documental, *Translatina* (2010), un largometraje sobre la situación de los transexuales en el continente latinoamericano, donde se recogían testimonios de travestís en Perú, Argentina, México, Honduras, El Salvador, Chile y Brasil. No lo hemos incluido por no ser un documental argentino.

múltiples sorpresas—, Florencia de la V representa a la jefa de una pandilla de maleantes, pero sus intervenciones son tan limitadas como poco sugerentes. A diferencia de lo que ocurre con los documentales, el transexual en el cine de ficción argentino es una figura muy marginal y muy poco aprovechada.

VIVIR EN LA FRONTERA: INTERSEXUALIDAD

Si bien es cierto que la representación de la marginalidad del travestí o del transexual no ha colocado a la Argentina en una situación diferente de los demás países, lo cierto es que no ocurre lo mismo con la cuestión de la intersexualidad. Podemos considerar en efecto que el caso de la cinematografía argentina es excepcional, ya que en pocos años se han presentado al público dos obras sobre el tema: *XXY* (2007), de Lucía Puenzo, y *El último verano de la Boyita* (2009), de Julia Solomonoff. El tema de la intersexualidad solo dio lugar a poquísimas obras anteriores a estas producciones. Podemos citar la cinta francesa, *Le mystère Alexina* (René Feret, 1985) —adaptación de la historia auténtica de Alexina Barbin, a la cual Foucault dedicó un estudio (1978)— y la americana *Both* (Lisset Barcellos, 2005). Aunque ambas películas argentinas tengan algunas similitudes, el tratamiento de la intersexualidad es muy diferente. El argumento de *XXY* es el siguiente:

Alex (Inés Efron) es una adolescente intersexual criada como una mujer por sus padres Kraken (Ricardo Darín) y Suli (Valeria Bertuccelli). Para evitar los comentarios y los prejuicios, deciden abandonar Buenos Aires e instalarse en una cabaña aislada en la costa uruguaya. En este mundo, Alex se va planteando cada vez más cuestiones de identidad.

La decisión de los padres de dejar Buenos Aires constituye en sí una forma de desterritorialización que va a llevar a la familia a reconstruir un espacio de soledad y aparente quietud. Sin embargo, lo que hubiera podido ser una reterritorialización va a fracturarse frente a las embestidas de la pubertad y de los primeros deseos amorosos. Alex, trastornada por su búsqueda de identidad, aparece como un ser agresivo e inestable, en particular cuando hace el amor con Álvaro, sometido a su vez a la violencia exterior, como la de la pandilla de chicos que intenta violarla en la playa. El falso territorio,

marcadamente cercado, como lo muestran los planos de un portal que se cierra al principio y al final de la película, va a explotar bajo las embestidas del cuerpo vacilante de Alex. Los padres, al querer proteger a su hija, no han hecho sino reproducir su propio aislamiento identitario. El cuerpo del intersexual, en un sistema binario hembra/macho, no tiene espacio para desarrollarse porque esos territorios preestablecidos constituyen un páramo, en el sentido que damos a esta palabra, o sea, un territorio sin movimiento, cerrado, estancado. Los padres, al concebir la intersexualidad como un estado transitorio, vuelven a repetir la dicotomía sexual, sin abrir la posibilidad de otro territorio. En ese sentido, la elección que ofrece no aparece necesariamente como una solución deseada o escogida por Alex, quien, al final de la película, dice a sus padres: “¿Y si no hay que elegir?”



Fig. 9: *XXY* (Lucía Puenzo, 2007).

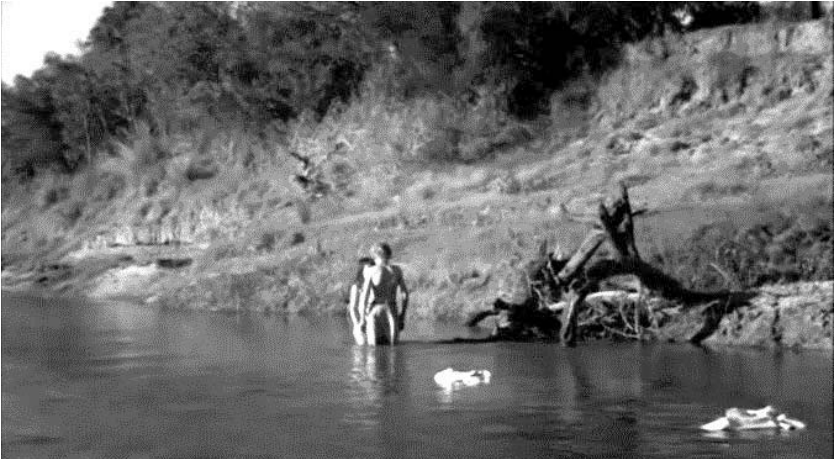


Fig. 10: *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009).

El caso de Marito, en *El último verano de la Boyita*, es bastante diferente como el argumento siguiente lo señala:

Durante un verano, la niña Jorgelina, que vive en Rosario, decide irse de viaje con su padre al campo que tiene la familia en Entre Ríos. Allí coincide con Marito, un niño secreto y pudoroso, que está entrando en la pubertad. Su secreto lo revelará de forma accidental Jorgelina, al notar una mancha de sangre en el pantalón de Marito.

La situación es radicalmente diferente. El personaje central, Marito, vive en el campo, rodeado de su familia y amigos. Se trata al principio de la película de un preadolescente que comparte el ritmo de la vida campesina. *El último verano de la Boyita* describe un territorio abierto, con un sinfín de posibilidades y, tal vez, la figura del caballo ilustra perfectamente esa libertad que continuamente atraviesa la película. A diferencia de lo que le ocurre a Alex, aislada y encerrada en un territorio concebido para ocultar su transexualidad, Marito no ha sido considerado como un caso particular en el mundo que lo rodea. Su madre explica sencillamente la situación:

Cuando nació, el doctor dijo que le crecería, que si al año seguía igual fuéramos a Paraná, por unos estudios. Pero como él fue siempre tan sanito, que ya no nos quisimos preocupar. Salvo eso claro. Ya no le creció más.

Frente a las preguntas del padre de Jorgelina, que es médico, la madre solo destaca que “él estaba bien”, “no precisa exámenes, él es sanito”. Si bien se puede considerar que la familia de Marito no se preocupa por el problema de su hijo y de su intersexualidad, la madre también pone de manifiesto otros valores como el bienestar, la salud, etc. El discurso puede parecer ambiguo, entre oscurantismo y naturaleza, pero hace que Marito parezca estar más adaptado a su entorno que Alex. El campo, el río o el caballo participan del mismo universo que Marito, son un mismo espacio que ofrece al territorio una continua fluidez, un dinamismo en el cual va desarrollándose Marito. La intersexualidad se presenta con mayor naturalidad en *El último verano de la Boyita* que en *XXY*.

BALANCE

Al hacer un balance de la representación de la “frontera” en el cine argentino, hemos tratado de proponer un primer estudio global sobre el tema, mostrando primero de qué manera estaba ya presente antes del surgimiento del último nuevo cine argentino. Las sociedades contemporáneas han ido integrando la “frontera” como un factor de diversidad y las leyes, a veces con dificultades, han hecho progresar la causa de una parte, aunque minoritaria, no por eso menos presente en la población. La Ley de “identidad de género” argentina y también la reciente ley alemana sobre personas intersexuales han abierto nuevos caminos. El último nuevo cine argentino ha ido sensibilizando al público en cuestiones “sociales” que hasta ahora solían ocultarse o disimularse.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijaíl (1982): *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard.
- BLANCO PAZOS, Roberto/CLEMENTE, Raúl (2004): *De la Fuga a La Fuga, el policial en el cine argentino*. Buenos Aires: Corregidor.
- BOLETÍN OFICIAL DEL ESTADO. Buenos Aires, jueves 24 de mayo de 2012, nº 32.404, Año CXX. Sitio: <<http://www.boletinoficial.gov.ar/Inicio/index.castle?s=1&fea=24/05/2012>> (11.11.2014).
- FOUCAULT, Michel (1978): *Herculine Barbin, dite Alexina B*. Paris: Gallimard.
- KAYSER, Wolfgang (1957): *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Stalling.
- MARANGHELLO, César (2005): *Breve historia del cine argentino*. Barcelona: Laertes.
- MONTENEGRO, Patricia (2008): "Mujeres travestidas de varón, transgresión transitoria y la teoría de contención". En: MELO, Adrián (ed.): *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine Argentino*, Buenos Aires: Lea, pp. 171-191.
- OST, Isabelle/PIRET, Pierre/VAN EYNDE, Laurent (2004): *Le Grottesque, théorie, généalogie, figures*. Bruxelles: Publications des Facultés universitaires Saint-Louis.
- PLATÓN (380 antes de J.C.): *El Banquete*.
- SEGUIN, Jean-Claude (2014): "Le Corps entre Dieu et Prométhée". En: FEENSTRA, Pietsie/SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente: *Le Cinéma espagnol, histoire et culture*. Paris: Armand Colin, pp. 89-102.

TEATRALIDAD, CAPITALISMO Y FETICHISMO
EN *NUEVE REINAS*
(FABIÁN BIELINSKY, 2000)

Christian Wehr

ESTÉTICA GLOBAL Y MEZCLA DE GÉNEROS

Fabián Bielinsky rodó su ópera prima *Nueve reinas* en el 2000 y falleció apenas seis años después de su realización. Se trata de una obra particular en varios sentidos. Desde un punto de vista formal, la película está perfectamente lograda. Bielinsky adoptó el género del *heist movie* con un virtuosismo técnico sorprendente si se toma en consideración que se trata de su primera obra: Ricardo Darín y Gastón Pauls hacen las mejores actuaciones de sus carreras, la trama se desarrolla con un ritmo irresistible y con una serie interminable de peripecias, chistes y sorpresas.

Con la adaptación del modelo hollywoodense y el complejo juego de varios niveles de ficción, Bielinsky marca un contrapunto radical con el movimiento del llamado “tercer cine” y renuncia de manera contundente a la construcción fílmica de una identidad cultural y estética propia. Si muchos realizadores de los años ochenta y noventa estuvieron inspirados por el cine de autor, Bielinsky demuestra de manera impresionante el dominio de una estética globalizada¹ que se manifiesta tanto en un montaje estrictamente lineal como en las estrategias de la puesta en escena: en *Nueve reinas*, la mayor parte de la trama principal no se desarrolla en lugares emblemáticos sino anónimos como estaciones de servicio u hoteles. El realizador escogió —en la terminología del antropólogo Marc Augé— estos “no-lugares” como

¹ Para lecturas transnacionales y nacionales de *Nueve reinas* en el contexto de una estética global(-izada) véase Shaw (2007).

si hubiese querido evitar sistemáticamente el color local (Augé 2007)². Por otro lado, una serie de escenas y situaciones típicamente porteñas marcan contrapuntos locales, creando así una fuerte tensión entre elementos globales y regionales. Una de las pocas referencias a la situación económica y social de la Argentina se encuentra, sin embargo, en la peripecia final: el cierre del banco, interpretado repetidas veces como anticipación del famoso corralito³.

En las siguientes reflexiones sostengo que *Nueve reinas* no se agota en una mera variación virtuosa del *heist movie* hollywoodiense ni en una interpretación filmica de la crisis económica en Argentina. Mi tesis es que Bielinsky pone en escena el capitalismo neoliberal y sus implicancias antropológicas por medio de un eclecticismo genérico y estilístico. A tal fin combina la película de estafadores con la comedia romántica, exagerando los rasgos esenciales de ambos géneros hasta un punto casi paródico y autorreflexivo. De este modo, crea una verdadera casuística filmica del comportamiento humano bajo las condiciones del capitalismo tardío. Desde esta perspectiva, comenzaré con un corto resumen de la trama para luego continuar con un análisis de las estructuras teatrales, típicas de la comedia de estafadores, y de los diferentes niveles ficcionales que contextualizaré en una perspectiva histórica y social. A tal fin voy a recurrir básicamente a tres paradigmas teóricos: en primer lugar, a la clasificación del juego teatral de Wolfgang Iser, en segundo lugar, a la filosofía del dinero del filósofo alemán Georg Simmel y, finalmente, a la sistemática de la imagen cinematográfica del filósofo francés Gilles Deleuze.

La película comienza en un negocio de una estación de servicio en donde Juan, un estafador, se vale de un truco para estafar a la mujer que opera la caja. Cuando intenta sin éxito repetir la misma artimaña unos instantes más tarde, Marcos, que lo había estado observando todo el tiempo, aparenta ser

² Véase igualmente las observaciones de Kantaris (2003).

³ Gabriela Copertari interpreta *Nueve reinas* como construcción filmica de una justicia alegórica que compensa de manera romanesca el daño económico causado por el Estado. Véase Copertari (2005 y 2009). Véase igualmente los comentarios en Andermann (2011: 153) y Page (2009: 86-94), que interpreta *Nueve reinas* a la luz de un desplazamiento local y temporal, es decir, como homenaje a la maestría de los *chorros* en el cine de los años cincuenta que escenifica al mismo tiempo la desmaterialización del dinero en el sistema económico contemporáneo, dejando intacta, sin embargo, la lógica del capitalismo.

un policía y retira a Juan de allí. En realidad, Marcos es también un estafador y Juan le pedirá que le ayude a obtener el dinero necesario para liberar a su padre de la prisión. Después de algunos trucos, un antiguo socio de Marcos les propone vender las copias que hizo de algunas estampillas raras y valiosas de la República de Weimar llamadas “Nueve Reinas”. En un hotel de la ciudad se encuentran con el comprador, un rico español especialista en estampillas. Se ponen de acuerdo para realizar la transacción y vender las Nueve Reinas por 450 000 dólares esa misma noche. Inmediatamente después, en la calle, un motociclista les roba las estampillas falsas y las arroja al río. Para seguir adelante con el plan, Marcos y Juan deciden comprar las estampillas verdaderas a una viuda por 250 000 dólares con el dinero de Marcos pero, de regreso en el hotel, el comprador cambia la oferta y decide que quiere cobrar los 450 000 dólares y además acostarse con la hermana de Marcos, quien es empleada del hotel. Marcos convence a su hermana de hacerlo y, por la mañana, ella le entrega un cheque certificado por el valor de \$450 000. Sin embargo, el quiebre del banco ese mismo día hace que, cuando Marcos y Juan lleguen a la sucursal, el cheque ya carezca de todo valor.

No obstante, la película no termina con la ruina de los protagonistas. La escena final cambia todo: Juan encuentra jugando al póquer a todos sus amigos que habían participado de la venta de las estampillas. La verdadera estafa era, en realidad, una trampa para Marcos, quien había robado 200 000 pesos a su familia. Por fin, se devela que Juan era el prometido de Valeria, la hermana de Marcos, y que había preparado el fraude para compensarla por la estafa de su hermano.

JUEGOS TEATRALES: AUTORREFERENCIALIDAD Y CRÍTICA

Incluso este breve resumen muestra que la trama se caracteriza por una proliferación de fraudes, engaños y desengaños en los cuales interfieren varios niveles de ficción filmica que quisiera analizar a través de las categorías que Wolfgang Matzat definió en su trabajo sobre el teatro. Este autor distingue en su tipología básicamente tres modos de representación y sus correspondientes figuras de recepción. El primero es la perspectiva dramática, típica del teatro aristotélico, cuyo carácter mimético crea la ilusión de hechos reales

(Matzat 1982: 23-38). En este tipo domina la intriga dentro del mundo ficticio y la identificación por parte del público: el espectador no está consciente de la ficcionalidad de la representación fílmica o teatral y percibe el escenario como parte de un mundo real más amplio. La condición del efecto mimético es que el actor se identifique completamente con su papel. En términos hegelianos, este tipo de ficción es absoluto, porque oculta la dimensión de juego que se destaca en el siguiente tipo de representación teatral.

En el segundo modo, el acto de la representación se actualiza de manera implícita o explícita. Consecuentemente, el acto de jugar se da a conocer ya sea implícitamente, por medio de la exageración artística de los papeles, como pantomima, o, de forma explícita, con referencias directas a la teatralidad. En este nivel se establece una interdependencia entre el acto de jugar y mirar que puede llegar hasta la integración del espectador en la situación teatral, como en algunas comedias de Shakespeare. Un efecto importante es que la distancia que separa el escenario, como lugar del mundo mimético, de los espectadores pierde su carácter de frontera absoluta mediante la teatralidad del juego (Matzat 1982: 39-55). Finalmente, el tercer y último modo se vincula con la épica, en términos brechtianos. En este nivel, la ficción fílmica o teatral se rompe de manera programática para crear referencias al mundo real del espectador. Los procedimientos respectivos son, entre otros, comentarios explícitos de los actores en cuanto a sus papeles y su dimensión política (Matzat 1982: 56-62).

Este breve excursus me permite volver a *Nueve reinas* para mostrar cómo se manifiesta desde el principio una ambivalencia profunda entre los diferentes modos y niveles de representación. En la primera toma vemos a Juan (alias Sebastián, pero sabremos solo al final que así se llama en realidad) jugando a ser estafador, es decir, una versión de sí mismo. Se trata pues de una constelación sumamente autorreflexiva desde el primer momento de la película: Juan fuma su cigarrillo antes de entrar en la estación de servicio como un actor antes de salir a escena. Hasta la última toma no averiguaremos que se trata de una trampa para Marcos, quien le había robado 200 000 pesos a su hermana Valeria, la novia de Juan. Este último, por su parte, empieza a llamar sistemáticamente la atención de Marcos simulando ser un estafador torpe. Así emerge desde la primera toma —pero retrospectivamente— una simultaneidad sumamente compleja de varios niveles de representación sin

que el espectador lo sepa. Por una parte, se establece una perspectiva dramática con la intriga básica, es decir, con la trampa que está preparada de antemano para Marcos. Por otra, el acto anterior de Marcos, de representar un papel, crea una interdependencia entre jugar y mirar que es decididamente teatral: los ladrones son al mismo tiempo actor o cazador y público o víctima (fig. 1). Una vez que esta ambigüedad esté establecida y que Marcos haya aceptado el cebo, la intriga y el juego teatral continúan con un ritmo irresistible y una complejidad creciente. Actor y público, cazador y víctima, intercambian los papeles cuando Marcos toma la iniciativa y finge ser un policía para salvar a Juan, ignorando que terminará como la figura picaresca del estafador estafado (fig. 2). El hecho de que estas ambivalencias se expliquen retrospectivamente se corresponde con un esquema analítico, en la terminología del teatro.



Fig. 1: Interdependencia entre jugar y mirar (00:01:25).



Fig. 2: Actor y público, cazador y víctima, intercambian los papeles (00:04:38).

En *Nueve reinas*, después del cambio de papeles, Marcos cree controlar la situación. Una vez que el falso policía y su víctima han salido a la calle, él tira la pistola de juguete y los paquetes de cigarrillos, como un actor que se quita la utilería después de la función, sin sospechar que todas sus reacciones están planificadas y determinadas por Juan (00:05:40-00:06:50). Además, Bielinsky superpone en esta primera secuencia no solamente estructuras dramáticas, teatrales y épicas, sino que fusiona también varios esquemas genéricos. La comedia de estafadores está combinada con una constelación típica de la literatura picaresca: la relación jerárquica de un maestro y su discípulo, la pareja criminal que se gana la vida con fraudes, la estructura paradigmática y repetitiva de la trama que consiste en una serie de episodios burlescos o en la figura tópica del estafador estafado. Todos estos elementos son claramente de origen picaresco y se encuentran ya en el *Lazarillo de Tormes*, la obra fundadora de este género del siglo XVI (véase, entre otros, Garrido Ardila 2008 y Rico 2000).

Por medio de tales estructuras teatrales que sugieren que todo es falso, todo juego, todo engaño, la puesta en escena adquiere fuertes dimensiones autorreflexivas, muy típicas de las estructuras épicas. El desdoblamiento inmanente de la situación mediática culmina con el papel del director, asumido por Juan, quien mueve los hilos anticipando cada reacción de su presunto

maestro. Ambos hacen cine en el cine o, como dice Marcos literalmente con una expresión metonímica, “cuentos” dentro de la trama. A partir de tales estructuras autorreferenciales la dimensión épica se manifiesta solo en un breve comentario de Marcos que habla de Argentina como un “país que se va a la mierda” (00:06:18), una observación que podemos interpretar en el contexto dado como una referencia indirecta a la situación económica del año 2000.

El juego teatral continúa con las preparaciones para el engaño principal: la venta de las estampillas. Marcos y Juan tienden una emboscada a un español, presunto hombre de negocios y coleccionista. La intriga empieza en el baño del hotel donde Valeria trabaja, allí Juan finge hablar por teléfono con una persona a la cual quiere vender las *Nueve reinas*, sabiendo que el hombre de negocios español está escuchándolo. Un falso detective que entra en el baño le arresta cuando Marcos también entra. El español “aclara” la situación con el detective y lleva a los estafadores a su cuarto para negociar sobre la venta de las estampillas. Una vez más se superponen e interfieren estructuras dramáticas y teatrales, creando efectos autorreflexivos. Este es el sentido del motivo del espejo: en algunos momentos vemos solamente los reflejos de las figuras, como si tuvieran dos identidades, una real y otra virtual (figs. 3 y 4):



Fig. 3: Los reflejos de las figuras (00:48:31).



Fig. 4: Dos identidades, una real y otra virtual (00:51:16).

La dimensión teatral y ficcional se articula por primera vez de manera explícita cuando el falso detective comenta que debería presentarse en Hollywood por su lograda actuación. La teatralidad culmina en la última escena: Juan se despide de Marcos y va a encontrar a sus amigos y colaboradores, todos reunidos en una mesa, bebiendo, fumando y jugando como actores después de la función. Reconocemos, entre otros, al detective, a la falsa hermana con la colección de estampillas y al falso hombre de negocios. Más allá de esto, el nivel épico está presente en un comentario cínico del español cuando dice: “Voy a extrañar vuestro país. Nunca he visto tan buena disposición para los negocios” (00:55:06). Evidentemente está en Buenos Aires para hacer transacciones internacionales ilegales, como sugiere la destrucción de actas que vemos en su suite. Basta recordar que nos encontramos en una fase culminante de la explotación económica del país por inversores extranjeros. El otro lado del capitalismo neoliberal, la corrupción interna, se evidencia con la quiebra del banco, producto de la huida de los directores con el capital de la institución.

MATERIALIZACIONES: ECONOMÍA Y SUBJETIVIDAD

Tales alusiones me permiten establecer un vínculo histórico y teórico entre los dos temas principales de la película: por una parte, la autorreflexividad teatral, por otra, el dinero y el fraude. Una hipótesis que se encuentra en algunos estudios sobre *Nueve reinas* dice que el fracaso del banco anticipa los sucesos del año 2001. Un análisis alternativo lee la trama como alegoría: en esta perspectiva, la constelación entre Marcos, Juan —alias Sebastián— y Valeria es una referencia a la crisis económica con sus incontables pérdidas de fortunas privadas. En consecuencia, el hecho de que Juan compense el robo de Marcos significa, desde una perspectiva alegórica, una venganza por los crímenes estatales, es decir, una compensación ficticia por un trauma nacional (Copertari 2005). Por lo tanto, esta interpretación implica también una anticipación de sucesos que estaban en curso y culminarían un año después del estreno de la película. Para terminar, quisiera presentar una interpretación alternativa contextualizando las estructuras dramáticas y teatrales dentro de dos paradigmas. En este sentido, voy a referirme a la *Filosofía del dinero* de Georg Simmel, un pensador judío-alemán de principios del siglo xx, y a la clasificación de la imagen cinematográfica del filósofo francés Gilles Deleuze.

La filosofía de Simmel tuvo una recepción importante durante los últimos años. Me concentraré en sus observaciones sobre las implicancias y consecuencias subjetivas —e intersubjetivas— del capitalismo tardío (Simmel 2009). La tesis central de Simmel es que el estado ontológico de los objetos cambia dramáticamente con la complejidad creciente de la sociedad. Sobre todo las prácticas de cambio implican un proceso irreversible de abstracción porque relacionan las cosas de una manera que requiere un criterio general y básico del valor. La manifestación mediática de este criterio es el dinero en el que se encuentran y superponen consecuentemente dos mundos: el de los objetos concretos y el de los valores abstractos. Así el dinero deviene a la vez símbolo de una nivelación y una exteriorización. Si todo se mide por un solo criterio, las distinciones cualitativas e individuales desaparecen: el triunfo del dinero es al mismo tiempo la sustitución de la cualidad por la cantidad (Simmel 2009: 387-426).

En este proceso, Simmel reconoce una inversión fundamental: en lugar de simplificar la economía y las formas del cambio, el dinero controla y determina

las necesidades. De ahí surge toda una serie de consecuencias para el sujeto, como la nivelación y la cuantificación, que no determinan solamente la circulación de los objetos, sino que afectan también las relaciones intersubjetivas y la autopercepción del individuo. El dinero se transforma, según una fórmula alegórica, en una araña que teje las redes sociales (Rammstedt/Dahme 1984: 51). Un efecto de este proceso es la preeminencia de las funciones intelectuales sobre los afectos. Así, la ambivalencia estructural del dinero genera un aumento del valor de los objetos y una disminución del valor de las personas. De ahí resulta una objetivación del espíritu: el criterio fundamental de la cantidad no cambia solamente el estado ontológico de los objetos, sino que efectúa también una objetivación de las relaciones humanas, con las consecuencias fundamentales de la exteriorización, la objetivación y el distanciamiento (Simmel 2009: 686-715).

La filosofía del dinero me parece un instrumento adecuado para analizar la economía neoliberal y sus implicaciones antropológicas. El ideal de la desregulación, por ejemplo, puede relacionarse directamente con la preeminencia del criterio cuantitativo, que corresponde por su parte a una abstracción absoluta del mundo de los objetos. Así, el individuo queda liberado de sus antiguas relaciones éticas y sociales, pero no sabe usar esta libertad. Este enfoque teórico me parece una clave ideal para analizar las interferencias estrechas entre el mundo social y la esfera económica en *Nueve reinas*. Recurriendo a los análisis de las estructuras genéricas y teatrales quisiera subrayar tres aspectos que me parecen decisivos. El primero se refiere a la objetivación de la comedia de intrigas. Ya desde la antigüedad, la estructura del género implica la superación de diversos obstáculos (conflictos intergeneracionales, problemas sociales o financieros) para posibilitar el casamiento o la relación amorosa (Frye 1957: 163-186). En *Nueve reinas* reconocemos fácilmente este sujeto tradicional: todas las intrigas y engaños están motivados por el amor entre Juan (o Sebastián) y Valeria. Por lo tanto, la relación permanece como algo abstracto —hasta virtual— y prescinde de una dimensión afectiva o emocional. La constelación es tipificada y desindividualizada hasta tal punto que no sabemos nada de la historia, de las personalidades y sus disposiciones psicológicas, de sus conflictos, etc. Esta ausencia casi absoluta de caracterización está compensada, sin embargo, por otra estructura básica: en términos de Simmel, la relación está fundamentada únicamente en el criterio

económico. Se puede constatar sin exageración que la intersubjetividad en *Nueve reinas* está determinada por un criterio cuantitativo; toda la intriga depende directamente de la compensación financiera de Valeria por el engaño de su hermano. Incluso, la pareja debe ocultar su relación hasta el final y esconder sus verdaderos sentimientos para no poner en peligro el éxito de la intriga. Así, Juan indemniza finalmente a su prometida como se salda una cuenta para legitimar una relación cuyo éxito se debe, en última instancia, a una serie de transacciones financieras. En lugar de los afectos, son los valores los que circulan entre los sujetos. Como efecto de esta materialización y exteriorización de las relaciones intersubjetivas se establece una verdadera casuística del comportamiento humano bajo las condiciones del capitalismo neoliberal.

Si como lo hace Northrop Frye (1957: 163-186), consideramos la comedia como mito de una renovación social mediante las alianzas amorosas, nos encontramos ante una objetivación capitalista de sus estructuras que se refleja también en una transformación específica del segundo género fílmico que Bielinsky integra: la película de estafadores o el *heist movie*. Su figura principal, el estafador, se presta directamente a la escenificación de una subjetividad exteriorizada por el capitalismo. Los motivos principales de su comportamiento son, entre otros, el disfraz permanente, la simulación y el control continuo de los afectos, el intento incesante de manipular a los otros para alcanzar ventajas estratégicas. La manifestación fílmica de este psicodrama es, como vimos, el juego teatral que Bielinsky intensifica y aumenta de manera excesiva —hasta el punto en que la exteriorización del sujeto alcanza dimensiones autorreferenciales. Las figuras juegan y refieren permanentemente al acto de jugar. Al mismo tiempo, el juego inmanente se abre sucesivamente por medio de referencias épicas al contexto social y económico.

Resumiendo, la preeminencia de los valores materiales provoca una alteración de las oposiciones básicas de los géneros integrados. Normalmente los mundos ficticios de la comedia y de la película de estafadores están dominados por la rivalidad entre los buenos y los malos, entre los honestos y los criminales. En *Nueve reinas*, esta oposición fundamental está transformada de manera notable hasta una constelación paradójica: dentro de este orden maniqueo, Bielinsky establece una relación oposicional entre los estafadores “buenos”, “justos” o “leales”, que tienen un fuerte sentido de familia

(la pareja de Juan y Valeria) y los criminales “malos” o “desconsiderados”, representados por Marcos. Esta deconstrucción del mundo ficticio y de sus oposiciones básicas se debe igualmente a la erosión de los valores éticos y a la exteriorización de las relaciones intersubjetivas.

Entonces, la fusión de los géneros filmicos, así como las interferencias del juego dramático, teatral y épico se explican en última instancia por el contexto económico: todo puede definirse como función secundaria del dinero y de su circulación. En esta perspectiva, la película construye una verdadera casuística del comportamiento humano bajo las condiciones del capitalismo neoliberal. Tal configuración puede considerarse como alegoría —aunque no en el sentido de una anticipación del “corralito” y de su compensación ficticia. Al contrario, quisiera emplear, el término según los trabajos de Fredric Jameson: en el capitalismo tardío, dice Jameson (1992), las conexiones e interrelaciones financieras y globales quedan hasta tal punto opacas que exigen una esquematización alegórica que crea una nueva transparencia ficticia. Aparte del cuestionable término del cine del tercer mundo que Jameson utiliza, lo importante es que *Nueve reinas* ofrece un ejemplo complejo para esta construcción emblemática o alegórica del mundo económico, concibiendo la subjetividad como hipóstasis, casi como personificación de una dinámica financiera.

FETICHISMO: DESEO ECONÓMICO Y SEXUAL

De ahí resulta un verdadero fetichismo del dinero que se manifiesta —aparte del nivel temático— también en las estructuras visuales de la película. En este sentido me refiero, para finalizar, a la clasificación que Gilles Deleuze elabora en su libro sobre el cine de la “imagen de pulsión” (1983: 173-195) que muestra extremidades en primeros planos percibidos por un deseo que es, en la mayoría de los casos, masculino. Este tipo de imagen es, por supuesto, inspirada por la noción psicoanalítica de fetiche, en su carácter sustitutivo y fragmentario. Me parece notable que las imágenes de pulsión que existen en *Nueve reinas*, sin embargo, se hayan emancipado del deseo sexual. En lugar de extremidades humanas vemos repetidas veces primeros planos de billetes, de cheques o de las estampillas valiosas como sustitutos metonímicos del dinero.

La dinámica de la materialización y objetivación efectúa igualmente la puesta en escena que sustituye los objetos del deseo sexual por los de un deseo económico. En este sentido, la peripecia final pone en escena que el amor se hace oficial solo en la medida en que las transacciones y fraudes financieros lo posibiliten. Como sabemos desde Freud, el perverso se asegura de la existencia de lo sustituido con las escenificaciones del fetiche, sean los fragmentos del cuerpo humano o las representaciones del valor financiero (Freud 1982: 379-388). Una analogización explícita de esta interdependencia y sustitución se encuentra en un episodio programático ya mencionado. El comprador de las *Nueve reinas* firma el cheque solamente si Valeria, con el acuerdo de su hermano, se acuesta con él. El deseo materializado domina claramente el deseo carnal —así como las relaciones familiares— pero a la vez sigue estimulándolo. Entonces, la exteriorización como criterio de una “antropología neoliberal” es el punto en que convergen varios niveles de la película: las transformaciones de los géneros fílmicos y literarios integrados en *Nueve reinas* —desde la picaresca y la comedia romántica hasta el *heist movie*—, la nivelación de las oposiciones básicas de los géneros combinados, la complejidad desconcertante de una representación que cambia incesantemente entre dimensiones dramáticas, teatrales y épicas y, no en última instancia, una puesta en escena que opta por no-lugares anónimos y globalizados así como por imágenes de una pulsión a la vez económica y sexual.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDERMANN, Jens (2011): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.
- AUGÉ, Marc (2007): *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- COPERTARI, Gabriela (2005): “*Nine Queens: A Dark Day of Simulation and Justice*”. En: *Journal of Latin American Studies*, 14, 3, pp. 279-293.
- (2009): *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. London: Tamesis Books.
- DELEUZE, Gilles (1983): *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris: Minuit.
- GARRIDO ARDILA, Juan Antonio (2008): *El género picaresco en la crítica literaria*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- FREUD, Sigmund (1982): "Fetischismus". En: FREUD, Sigmund: *Studienausgabe*, Bd. III. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 379-388.
- FRYE, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism*. New Jersey: Princeton University.
- JAMESON, Fredric (1992): *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University.
- KANTARIS, Geoffrey (2003): *Simulation and Dissimulation in the City: "Nueve Reinas"* (dir. F. Bielinsky, Argentina 2001), <<http://www.mml.cam.ac.uk/spanish/sp13/cine/nuevereinas>> (21.04.2014)
- PAGE, Joanna (2009): *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham/London: Duke University.
- MATZAT, Wolfgang (1982): *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München: Wilhelm Fink.
- RAMMSTEDT, Otthein/DAHME, Heinz-Jürgen (1984): *Georg Simmel und die Moderne. Neue Interpretationen und Materialien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- RICO, Francisco (2000): *La novela picaresca y el punto de vista*. Barcelona: Seix Barral.
- SHAW, Deborah (2007): "Playing Hollywood at its own game? Bielinski's *Nueve Reinas*". En: SHAW, Deborah (ed.): *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*. Lanham/New York: Rowman & Littlefield Publishers, pp. 67-86.
- SIMMEL, Georg (2009): *Philosophie des Geldes*. Köln: Anaconda.

JUGAR AL CRIMINAL.
EL JUEGO Y EL ARTEFACTO EN *NUEVE REINAS*
(FABIÁN BIELINSKY, 2000)

Maria Imhof

In a way, it's a game, really amusing, a guessing game.
Or like a card game: I show you, I don't show you.
Fabián Bielinsky

NUEVE REINAS COMO POLICIAL LÚDICO

Nueve reinas, el primero de los dos largometrajes realizados por Fabián Bielinsky antes de su muerte prematura, ocupa un lugar importante en el panorama del cine policial argentino. El cine de género, ganando importancia en el mercado local e internacional, todavía oscila entre la revaloración y la sospecha de que las películas imitan estilos hollywoodenses para aumentar la cantidad de las producciones argentinas en el mercado¹. Pero, al mismo tiempo, se nota una vuelta al cine de género, desde una perspectiva de autor, así que se habla ya de un “segundo cine de auteurs” en los países latinoamericanos (véase Hagen/Thiele 2012). Aunque los “nuevos policiales”, entre los que figuran las películas de Bielinsky desde hace unos años (Navitski 2012: 359-360), se inspiran en géneros estadounidenses y europeos como el *film noir*, se destacan también de modo signficante, inspirándose —más allá de una mera *couleur locale*— también en las técnicas visuales del nuevo cine argentino, los “tiempos muertos” de la observación, los personajes marginales y la crítica nihilista de la sociedad, los lugares marginales; así, los “nuevos autores” se sitúan en una posición equilibrada entre las películas experimentales del nuevo cine argentino y un cine popular, se establecen en el mercado

¹ Las producciones de Hollywood todavía ocupan la mayor parte de los ingresos, véase Navitski (2012: 365).

nacional, los festivales internacionales, y los circuitos *arthouse* de igual modo. El rasgo específico del cine de Bielinsky, que lo distingue de otras realizaciones en el género del policial, parece ser el aspecto profundamente lúdico que empleó en sus dos películas: los protagonistas de *El aura* y *Nueve reinas* no son solamente criminales más o menos profesionales, sino también jugadores más o menos apasionados. Mostrando esta propiedad característica, ambos largometrajes se vinculan a la tradición de la literatura policial argentina más que a un cine *made in Hollywood* y remiten a algunos clásicos del cuento policial argentino que asignan un lugar importante al juego, tal como nos indican varios protagonistas de Cortázar, Saer o Walsh. Incluso el famoso detective Lönnrot en *La muerte y la brújula* de Borges, tiene “algo de aventurero [...] y hasta de tahúr” (1989: 499)². Walsh, por su parte, nos traza un panorama de criminales-jugadores y juegos criminales en sus *Cuentos para tabúes*; el comisario Laurenzi, apasionado jugador de ajedrez, y sus colegas literarios se ven confrontados con crímenes relacionados a juegos como el truco, el dado, el rompecabezas o el ajedrez. Con esta tradición coincide *Nueve reinas*:

Nueve Reinas no tiene mucho de policial negro. Tiene más de juego, me parece. De juego con el espectador, y de juego al ir armando la historia, como un rompecabezas (Bielinsky 2000: s.p.).

Esta cita del director nos indica que el juego influye en la concepción de la película en dos niveles: en el nivel de la acción casi todos los personajes en *Nueve reinas* son figuras cuenteras, van “armando una historia”, usando nombres falsos, insinuando hechos ilusorios, incluso cuando sacan falsas armas de fuego (véase Monteagudo 2000). *Nueve reinas* pertenece al subgénero del *caper movie*, cuyos personajes delincuentes no usan la violencia, sino exclusivamente su propio ingenio: son estafadores, “porteños listos”, como dice el gallego, víctima elegida por dos estafadores en *Nueve reinas*, que actúan con habilidad manual y lingüística, aprovechándose del descuido de los demás o contando historias a sus víctimas, persuadiéndolas a entrar en el juego y a

² Esta cita se comenta también en Imhof/Nitsch (2016). Borges se interesa también por el truco, como vemos en su poema “El truco”.

caer en la trampa que se preparó para ellas (véase Monteagudo 2000)³. En el nivel de la mediación, por otra parte, el director mete en escena un juego con los espectadores que tienen que resolver el rompecabezas que el director les está presentando.

En *Nueve reinas*, esta es mi opinión, la actividad criminal surge de una actividad lúdica (y viceversa) que ya no se limita a una sola de las cuatro formas del juego clasificadas por Roger Caillois, a saber, el juego de competición (agôn), de simulación (mimicry), de azar (alea) y de tambaleo (ilinx) (véase Caillois 1991: 45-92), sino combina elementos de más de uno de estos y, aun más, Bielinsky traslada este rasgo lúdico también al nivel del cine mismo, llamándolo juego cinematográfico, “juego con el espectador”. En este sentido el cine policial de Bielinsky está vinculado a la tradición literaria del país, caracterizándose como juego criminal y metafórico en la tradición de Walsh; y son los jugadores los que se llevan la palma en su visión de Buenos Aires, la ciudad globalizada⁴. Diseñando a sus protagonistas no solo como criminales, sino también como jugadores, el director usa los modelos del juego para crear un clima no auténtico en los dos niveles de la película⁵. En un tiempo de inseguridad, crisis, y expectativas, Bielinsky nos recuerda lo que es el cine de ficción en su parte esencial: un juego de imágenes y una ficción visual.

TEORÍAS DEL JUEGO: ACTANTES INTERCONECTADOS

Interpretando *Nueve reinas* como juego cinematográfico y policial lúdico, necesitamos precisar qué significa “juego” y cómo se puede describir este a base de teorías culturales conocidas. El juego, como lo definen los antropólogos teóricos, es una acción humana fundamental, que se puede describir en categorías sistemáticas y nos brinda un campo de investigación revelador

³ El *capér movie* es un subgénero del *heist movie* que trata de robos violentos, perpetrados a mano armada; véase Navitski (2012).

⁴ Sobre la imagen de Buenos Aires como ciudad globalizada véanse Copertari (2009: 84-89) y Chamorro (2011).

⁵ Siguiendo a Genette, diferenciamos dos niveles de la narración: el nivel de la historia (histoire) y el nivel de la mediación/narración (discours); véase Genette (1994).

en relación con el comportamiento del ser humano (véanse Henriot 1989: 215-300 y Caillois 1991).

El teórico Henriot describe, básicamente, tres aspectos generales del juego. Primero, refiriéndose al jugador, subraya el aspecto del azar: entrar en cualquier juego es una decisión azarosa y caprichosa hecha por el jugador y significa que uno acepta sus reglas por un espacio de tiempo bien determinado. Cuando uno se encuentra ya en el juego tiene que respetar las reglas, aunque sea solo de manera simulada. Segundo, refiriéndose al carácter de las acciones en el juego, indica el carácter metafórico: el juego siempre está separado del contexto real, consiste en acciones metafóricas. El jugador actúa de una forma simulada, es decir, con cierta distancia de sí mismo. Suele reproducir una situación real de forma ficticia, acepta las reglas como leyes temporales y artificiales. En el suspenso entre lo ficticio y lo real, el jugador no debe olvidar que el juego no es real y que sus acciones no son auténticas. Si este aspecto metafórico del juego forma parte de las reglas (como, por ejemplo, en muchos juegos de naipes como el póker o el truco), el juego de simulación gana importancia en el transcurso de este. La dinámica de este transcurso no se puede controlar: este es el tercer aspecto que menciona Henriot. Aunque se trate de un juego estratégico, no se puede saber cómo va a actuar el otro jugador; así, siempre queda un espacio para lo imprevisible.

Tampoco es calculable la posición y la actitud del jugador mismo, añade Nitsch (2000: 23-26). Se puede dejar llevar por la dinámica del juego y perder su distancia, desarrollarse hacia un elemento manipulado por otro jugador o por los objetos implicados en el juego. Siempre hay un riesgo de que el jugador no gane en el juego, que siempre tiene una estructura accidental y un final abierto. No se lo puede determinar por completo, aunque se encuentren en las teorías desde el Siglo de Oro los esfuerzos y las estrategias para gobernar las reacciones del otro por medio del cálculo, el dominio de sí mismo y la vigilancia del otro⁶. Siguiendo a Henriot, y a base del aspecto

⁶ También los juegos de competición, como el ajedrez, no se pueden calcular por completo; en el deporte —juego de competición institucionalizado— se ve muy bien la imprevisibilidad, porque aunque haya un equipo muy bien preparado, no hay seguridad de que pueda mostrar su capacidad en el momento del juego, véase Seel (1993), la importancia del azar y los esfuerzos de domesticarlo desde el siglo XIX los subraya Hacking (1990); véase también Nitsch (2000: 22-23, 74-83).

central que predomina en un juego concreto, el teórico Caillois diferencia cuatro tipos de juegos: los juegos de competición (como el fútbol y el ajedrez), los juegos de azar (como el juego de dados), los juegos de simulación (como el teatro y la pantomima) y los juegos de tambaleo (desde el tiiovio hasta *bungee jumping*)⁷.

Los aspectos descritos se completan con estudios sobre las características de juegos particulares y el papel del jugador implicado en un juego particular. En la literatura y el cine se desarrollan dos tipos generales de jugadores: el tipo compasivo, jugador verdadero y fascinado por el juego mismo, por su imprevisibilidad, juega por y para jugar, y se deja envolver completamente por el juego aunque no gane. El segundo tipo, el jugador calculador, no quiere perder el control sobre el juego y minimiza el riesgo. Este necesita a otros jugadores para poder sacar partido, es decir, sacar dinero de ellos. Para el jugador calculador el juego es un medio para ganar algo material⁸.

En el juego se liberan los afectos arcaicos que normalmente son controlados por el ser humano en la sociedad moderna⁹. Cuando el jugador pierde el control sobre las acciones y el juego, y también el control sobre sus emociones, la falta de un compromiso lúdico se convierte en algo serio y el estado de suspenso se voltea. Muchas veces son los objetos implicados en el juego los que hacen olvidar la falta de autenticidad del juego, los objetos que parecen convertirse en contrincantes poderosos. El dado es un ejemplo simple: siempre parece mostrar números bajos, cuando el juego requiere números más altos. Los objetos implicados en los juegos remiten al carácter desenfrenado del juego. Al jugador se le puede ir de las manos el control sobre sus acciones convirtiéndose en un juguete en el transcurso del juego¹⁰. Así, es posible que la relación sujeto-objeto se vaya invirtiendo o mezclando, y el jugador y sus acciones parezcan dominados por el objeto o definidos en relación con este. Asimismo, el objeto del juego parece tomar una parte activa con respecto al

⁷ Sobre los tipos del juego véase Caillois (1991: 45-92).

⁸ Sobre los tipos de jugadores véase Nitsch (2009).

⁹ Clifford Geertz (2005) acentúa el aspecto desenfrenado del juego y lo investiga en la sociedad balinesa.

¹⁰ Estas observaciones se encuentran en Nitsch (2000: 23-26). Nitsch amplifica las consideraciones de Buytendijk acerca de la imprevisibilidad del juego; véase Buytendijk (1933: 114-146).

jugador de manera que interactúa con este¹¹. Estos objetos los investiga el sociólogo francés Latour que considera como actantes tanto a los humanos como a los objetos (no-humanos), y hace hincapié en la serie de acciones y las redes que se establecen entre humanos y objetos, en vez de enfocar la consabida dicotomía sujeto-objeto. Declara que hay un gran número de actantes que influyen en las relaciones sociales porque nadie actúa solo, sino está entrelazado en estas acciones y redes: los objetos activados cambian la red de relaciones sociales entre humanos y no humanos¹². Así, Latour señala la importancia de la tecnología en la explicación del mundo que implica un equivalente entre lo tecnológico y lo social. El artefacto técnico siempre está en interacción con el usuario, repercutiendo en él de tal modo que el hombre externaliza sus gestos a los artefactos, y se deja influir, a contrapartida, por los procesos, órdenes, y las estructuras del artefacto técnico. En Francia, por ejemplo, el badén se llama “gendarme dormant” reemplazando al guardia humano; el conductor, en cambio, internaliza el impulso de frenar delante del badén no-humano como delante de un *gendarme* humano¹³. Por tanto, las interacciones entre los actantes desembocan en la transformación de estos (véase Latour 1992). Siguiendo a Latour, podemos identificar también los objetos del juego como posibles casi-sujetos y como actantes no-humanos en una red de acciones (véase Latour 2009: 7-10). En *Nueve reinas*, como nos dice el título, los protagonistas son los objetos, las estampillas de las *Nueve reinas*, que inician todas las acciones criminales que, por su parte, surgen de un impulso lúdico de los estafadores Juan y Marcos. Con estos elementos, el

¹¹ Michel Serres (1987: 346-351) describe los objetos y los sujetos en la relación técnica como casi-sujeto y casi-objeto que son estados de transición en un movimiento no centralizado, es decir que el objeto como casi-sujeto se contrapone a la voluntad del usuario y hace cosas no intentadas por este formándolo y caracterizándolo en cierto modo; para el aspecto cómico de la inversión de la relación sujeto-objeto, véase Stierle (1976).

¹² Sobre la teoría actor-red véanse los escritos de Bruno Latour y Antoine Hennion y su grupo de investigadores, por ejemplo Latour (2006); acerca de los objetos como actantes compárese a Leroi-Gourhan, que plantea en su teoría antropológica que los artefactos del hombre se organizan en una serie de acciones y desarrollan una especie de vida propia, véase Leroi-Gourhan (1995).

¹³ Esta idea de la interdependencia entre los actantes la describe Latour en su libro *Die Hoffnung der Pandora* (2000: 211-264).

director Bielinsky está tejiendo una red de actantes y acciones lúdicos en la que tanto los personajes como los espectadores se pierden.

PRÁCTICAS DEL JUEGO: EL ESTAFADOR COMO JUGADOR EN *NUEVE REINAS*

El campo de juego: non-lieux y chorros

El “campo del juego” en *Nueve reinas* es un Buenos Aires con las calles llenas de criminales. Rodada en el año 2000, *Nueve reinas* desarrolla su historia en un clima de inseguridad económica; la omnipresencia de “chorros” en las calles remite a esta inseguridad, y el cierre de un banco al final de la película anticipa el año de la crisis, 2001. A través del papel de las estampillas falsas, Bielinsky nos hace visible la situación económica de la Argentina, en la que un cheque puede ser nada más que un trozo de papel, y la paridad del peso con el dólar es una ficción como la de las *Nueve reinas*¹⁴. Señala la situación económica de un país, en la que muchos documentos podían terminar en un triturador de papel, o “andar a la mierda”, como dice Marcos, y en el que también la política está llena de criminales. Es un clima conspirativo y ambiguo que construye la película, en la que las características del mundo del hampa parecen influir en toda la sociedad argentina: este laberinto de trucos y mentiras se puede vincular con la Argentina de la era Menem, pero la película lo lleva a un extremo humorístico (véase Montegudo 2000). “Esto está lleno de chorros”, se queja justamente Marcos, el filo mentiroso que aun estafa a sus socios, pero que al mismo tiempo da mucha importancia a la diferencia que él mismo establece entre sí mismo y “la gilada”, los chorros de la calle: “¿Será igual en todos lados? Estamos jodidos acá”. Y en otra escena: “Este país va a la mierda”. En las películas de Bielinsky son los personajes jugadores los que logran sobrevivir en esta situación de crisis social y económica¹⁵.

¹⁴ Un breve resumen de la situación en la cual nace el nuevo cine argentino lo dan Copertari (2009: 1-16) y Andermann (2012: 1-25).

¹⁵ Como dice Aguilar, los personajes fuera de la sociedad son típicos de las películas del nuevo cine argentino; en Bielinsky, aún más, son los personajes no solo fuera de la sociedad,

La ciudad en la película está caracterizada por *non-lieux*, no-lugares en el sentido que el etnólogo Marc Augé les da, lugares anónimos de transición, como cafés y calles: lugares típicos del policial (véase Augé 1992; también la lectura de Geoffrey Kantaris 2013). En el anonimato del no-lugar el estafador como el gángster pueden desaparecer y quedar casi invisibles, a causa de la falta de relaciones individuales en el espacio de tránsito:

Yes, the hotel is the perfect “nullspace”. I really thought about this, the relationship between these guys [Juan (Gastón Pauls) and Marcos (Ricardo Darín)] and their surroundings. Them and the street, them and the hotel (Bielinsky 2002: s.p.).

Por los no-lugares, Buenos Aires aparece como cualquier ciudad globalizada, en la que se encuentran lugares siempre similares e intercambiables; no gana una presencia única, y aunque el Hilton y Puerto Madero provoquen un cierto reconocimiento ligado a la metrópolis argentina para los que conocen la ciudad, para los demás es un reconocimiento completamente motivado por la forma mediática que conllevan el cine y otros medios de masas. Por medio de estas imágenes, Buenos Aires se parece a muchas otras metrópolis del mundo, lo que refleja una expectativa de los años noventa que era fraudulenta como las Nueve Reinas. La puesta en escena de Bielinsky intenta influir sobre la imaginación, modelando imágenes y creando “realidades”; pero las imágenes de *Nueve reinas* remiten a la irrealidad de lo mostrado y la inseguridad de lo visible: Bielinsky nos hace perceptible el poder del cine como arte de la sugestión.

La apuesta del juego

Los dos protagonistas de *Nueve reinas*, Marcos y Juan, planean vender las Nueve Reinas, estampillas falsas, a un ejecutivo español que está a punto de dejar Buenos Aires. Cuando dos chicos en una motocicleta roban el maletín en el que están las estampillas y estas se destruyen al caer en el río, los protagonistas se ven forzados a comprar los valiosos originales para concluir

sino los casi inexistentes: los que están situados en el centro de la acción son los filos en la calle, los que no se ven; véase Aguilar (2010: 23-38, aquí 30).

el trato. El español, en cambio, les da un cheque en descubierto, que no se puede cobrar a causa de la quiebra del banco, síntoma de la crisis económica en la Argentina de aquellos años. La estafa secreta de la acción se nota solo al final de la película: la última escena muestra a todos los personajes de la trama, menos a Marcos, jugando a las cartas, rodeados de objetos teatrales, mientras que Juan se identifica como Sebastián, el novio de la hermana de Marcos y el organizador de la estafa de la que —como nos enteramos solo al final de la película— Marcos era la víctima. Algunos de los personajes son aparentemente víctimas de Marcos, que siempre estafa a sus socios, otros son amigos del padre de Sebastián y se han reunido para darle a Marcos de “su propia medicina” y quitarle la herencia familiar que había robado a sus hermanos¹⁶. Los jugadores de cartas y Juan/Sebastián son maestros de la simulación (*mimicry*): han interpretado un rol durante toda la acción de la película, lo que significa que los actores de la película son actores en el doble sentido de la palabra¹⁷. Con la duplicación de la actuación en *Nueve reinas*, el director ha duplicado también la estafa de la película para crear “una ilusión dentro de otra ilusión”, diseñando el desenlace de la estafa visual en la última escena:

Creo que el final de esta película es la película. Cuando llegamos al final entendemos lo que hemos visto. Esa era la historia, de eso se trataba, solo que durante el 90% de la película no lo sabíamos. [...] Para armar la trama de esta película utilicé estructuras propias de la estafa (Bielinsky 2009: s.p.).

Este juego con lo visible y lo real es característico en las películas de Bielinsky. Se pone en duda el estatus de las imágenes fílmicas que normalmente se percibe como seguro. En el nivel de la acción, tal como en el nivel de la mediación, encontramos lo ilusorio y lo engañoso del juego¹⁸. Nadie y nada

¹⁶ El aspecto familiar entre los personajes de la escena final lo subraya Copertari que interpreta la última escena como la fundación de una nueva comunidad a través de la expulsión del elemento culpable (Marcos), al que la noción de conciencia tranquila le es desconocida y al que la solidaridad entre colegas y los valores del trabajo no le importan; véase Copertari (2009: 91).

¹⁷ Con respecto a las categorías de Caillois, el juego de simulación pertenece a la *mimicry*; véanse Caillois (1991: 61-67, 145-276).

¹⁸ Para los dos niveles de la narración véase Genette (1994); el lector/espectador puede enfocar al menos tres diferentes niveles de la película, véase Matzat (1982: 13-68).

en *Nueve reinas* es lo que pretende ser; los objetos codiciados, las estampillas son una doble falsificación. Al final de la película nos enteramos de que ni siquiera existe un original de las estampillas, sino que es la marca de los puros que fuma el padre de Sebastián.

Juego metafórico-juego criminal

El impulso criminal —engañar al engañador con sus propios medios para quitarle la herencia, y no apelar a la justicia— se realiza en un juego ilusionista. La actitud criminal de Sebastián puede contar con el carácter lúdico de Marcos. Al estafador, como ya vimos, el juego de simulación le interesa en particular, más que al gángster que suele usar medios violentos para lograr sus objetivos criminales¹⁹. El estafador tiene que ser un buen actor para engañar a su víctima. Mientras que el gángster necesita la distancia ante el objetivo de sus acciones, vigilándolo desde arriba para prepararse, al estafador le hace falta la cercanía, la proximidad de la víctima para poder entrar en relaciones con ella²⁰. Así, *Nueve reinas* empieza con dos juegos de simulación, el de Marcos muy pronto visible y el de Sebastián/Juan escondido hasta el final de la película. Una estafa mal ejecutada por “Juan” lo pone en un apuro, y solo se salva de la denuncia por la intervención de Marcos que —por capricho e imprevisiblemente— pretende ser un policía. Para Marcos no existe ninguna necesidad de intervenir, pero sin embargo lo hace y revela en la escena siguiente su carácter lúdico y el hecho de que todo y todos son o pueden ser falsos. Bielinsky juega con la expectativa de los espectadores, y el personaje de Marcos con un revólver en su cinturón se puede interpretar

¹⁹ La relación entre el jugador y el gángster parece interesante en muchos aspectos: el gángster como jugador se sitúa más allá del cálculo y de la codicia, parece algo imprevisible, debido al potencial de adicción que ofrece el juego, y, como el juego es una acción fundamental humana, el gángster-jugador vincula también el crimen a la condición humana considerada como extramoral.

²⁰ Así lo hacen también los dos estafadores famosos, Gondorff y Hooker, en *The Sting* (1973): ponen el póker en el centro del enredo que construyen para burlarse del gángster Lonnegan, enlazando así el juego de simulación con el juego de cartas; véase el análisis de Strauss (2004).

—en un policial— muy fácilmente como policía²¹; por un momento identificamos la profesión de Marcos con su arma, pero momentos después se revela en la calle que el revólver es un juguete de niños²². Sebastián, en cambio, necesita la participación de Marcos en su juego para poderle quitar la herencia familiar. Como un jugador de cartas que necesita a otros jugadores, Sebastián hace a Marcos entrar en el juego al representar el papel de “Juan”, un estafador menos experimentado que Marcos; así atrae la atención de este. Marcos, manifestando su carácter compasivo y aficionado de jugador, entra muy fácilmente en el juego tramposo de Sebastián. Este, un jugador falso y calculador que se mantiene distante por llevar ventaja y manipular al otro por su propia conducta, minimaliza el riesgo organizando una ilusión perfecta, y solo puede temer que su juego de rol sea descubierto por Marcos²³. Este, en cambio, que parece al principio un jugador calculador resulta ser un jugador compulsivo y verdadero que se deja llevar por la dinámica del juego y lo convierte en un juego de tambaleo (ilinx). En el plan de vender las estampillas falsas aparecen en seguida los indicios de que Marcos muy pronto pierde el control sobre sus acciones, en particular cuando las falsificaciones se destruyen, cayendo al río, y Marcos, atolondrado, sigue insistiendo:

—Juan: No estuvo mal... Y duró... cuatro horas. [...]

—Marcos: No era ningún sueño.

—Juan: Ahora sí.

—Marcos: ¿Qué te pasa, boludo? Todavía merece una fortuna.

—Juan: Ahora no (01:05:58-01:07:00).

El jugador calculador puede contar con el carácter compasivo de Marcos para quien los juegos de competición se combinan siempre con el aspecto

²¹ Siguiendo las ideas de la estética de la recepción, Fuchs (en Bielinsky 2002) y Zalba (2012) subrayan las expectativas del público, que son marcadas por otros textos, circunstancias externas y experiencias anteriores.

²² Leroi-Gourhan considera el eje mano-cara como fundamental en la estructura de la atención, lo que Bielinsky usa para presentar a Marcos como “oficial”, véase Leroi-Gourhan (1995).

²³ Una de las características del juego es su imprevisibilidad, véase Henriot (1989: 300).

del azar²⁴. Pero su juego azaroso le produce también el tambaleo: la idea de la transacción invade el pensamiento de Marcos y lo convierte en una marioneta en un juego vertiginoso. Y aunque la pasión de Marcos por el juego parece ser contagiosa —al final hay indicios de que Sebastián mismo se convierte en un jugador compasivo— el jugador falso lleva la palma del juego ganando 200 000 pesos para su novia. Conserva las simpatías del público, porque está obrando por amor y justicia²⁵. El jugador compasivo, en cambio, gana las simpatías del director de la película que le da el papel más interesante. Marcos es un estafador profesional a quien le gusta serlo; está especializado en el delito menor y en la habilidad manual y no quiere dejar de vivir así. Caminando por la calle con “Juan arrestado” y dejando de hacer de policía, echa todas las cosas que había robado en la tienda. Para él, los trucos son su entretenimiento como su profesión y realiza también estafas pequeñas, por ejemplo, cuando le muestra a Juan cómo se engaña a un camarero o se roba una revista: “Claro, la puedo comprar, pero también puedo no comprarla”, explica quitándola de un quiosco. Sus juegos son azarosos, pero el divertimento y el aspecto lúdico son los elementos centrales de sus acciones criminales: “Piensas demasiado”, le dice a Juan, considerando dejar de trabajar con este. Así, Marcos tampoco deja de estafar y mentir a sus socios sin tener una mala conciencia. En el mundo del hampa las trampas y los trucos son elementos de la vida cotidiana y los personajes son capaces de —y aún forzados— a contar historias engañosas como si fueran verdades. Este aspecto nos recuerda juegos específicos de naipes que exigen la simulación y la mentira para ganar: juegos como el póker o el truco, visibles también en *Nueve reinas*.

²⁴ Sobre el juego como acción antropológica, véase Plessner (1982a: 201-387, esp. 295-300, y 1982b).

²⁵ Se perciben dos tipos de jugadores que no respetan las reglas del juego: el jugador falso es el que pretende aceptar y seguir las reglas, y, por lo contrario, las subvierte; el jugador aguafiestas es el que no quiere aceptar las reglas y el que termina el juego. Mientras el jugador falso goza de respeto por su habilidad para engañar y fingir, el aguafiestas que hace sucumbir la dinámica del juego no es apreciado; véase Nitsch (2000: 19-20).

El truco: mentira y ficción

El juego de simulación y el juego de naipes parecen enlazados, no solo en *Nueve reinas*. Eso nos recuerda tanto a Walsh y a sus jugadores criminales como al juego del truco tan conocido en Argentina. El truco, juego típico argentino, ilustra la relación entre juego ficcional (figuras cuenteras, juego de rol, juego con el espectador) y mentira (estafadores en el cuento) a causa de la importancia que tienen el engaño y el juego de simulación de los jugadores. Los juegos de naipes —juegos que combinan el aspecto del azar (alea: nunca sabes qué cartas vas a tener) y de la competición (agon)— exigen a veces, en juegos específicos, también la simulación (mimicry). Los personajes de *Nueve reinas* no solo juegan a los naipes —aparentemente no al truco pero al póker—, sino se refieren también en varias ocasiones a sus propias estafas como “trucos” (véase Zalba 2012: 46-58). Sebastián le cuenta a Marcos que los “trucos” que aprendió de su padre, gran estafador con las cartas, eran sus “juegos de niño”. No sorprende que *Nueve reinas* empiece con un “truco”, un juego de manos de Juan, que maneja los billetes como naipes, con los que engaña a una vendedora. “Me hizo un truco”, se queja ella en la escena primera, una frase que se repite varias veces. El mundo del hampa es, desde el principio, caracterizado por un rasgo lúdico y Bielsky explota las implicaciones que lleva el juego. El truco, también descrito como elemento característico de la cultura argentina por Borges, exige la mentira y el engaño como un aspecto básico²⁶: “Tras la mirada borgeana, el mundo del Truco se retrata como un espacio subalterno y pobre que logra mezclar el pasado con el presente, la realidad con la ficción y revelar el juego como metáfora de la cultura nacional” (Zalba 2012: 46-47). Desde la perspectiva del juego, la “cara de buen tipo” de Juan, como la caracteriza Marcos, nos parece más bien una cara de póker o de truco. Además, el actor Gastón Pauls mantiene continuamente arqueadas las cejas, especialmente cuando dice su nombre (falso) a Marcos; las cejas arqueadas, como sabemos de Walsh, indican en el juego de truco que uno tiene el as de espadas en su mano —la carta más poderosa,

²⁶ Véase Zalba (2012: 46-47 y 52): “Es justamente el elemento lúdico en el mundo co-rrupto argentino lo que le otorga al ‘más vivo’ el papel de ganador”; Huizinga, su obra todavía actual (2004), subraya la importancia del juego en la cultura en general.

“la autoridad del as de espadas”, como dice Borges en su poema “El truco” (1989: 145)²⁷—. Marcos sabe muy bien jugar con otros; conoce las reglas, piensa trucar a Juan varias veces, y no le da vergüenza estafar a sus socios: “Vos sabés a qué me dedico, ¿qué esperabas?”, responde a los reproches de Juan. Pero se deja engañar por la cara de truco de este.

Del adversario al arteversario: objetos contrincantes en el juego

Como Sebastián juega el papel de “Juan” engañando al espectador como a Marcos, así Bielinsky hace a las Nueve Reinas jugar el papel de un artefacto de valor y del adversario artístico y artificial de los estafadores. Los Nueve Reinas falsas son una obra de arte, como dice Sandler, su creador, “mi mejor trabajo” (00:34:06), y se antepone en modo decisivo a la voluntad de sus usuarios.

El director pone en escena unas reflexiones sobre la ficción y la mentira, tanto en los juegos de simulación como en la transmisión mediática de la narración. Así, su visión excede el nivel de la acción y se centra en los objetos implicados: si las estampillas falsas de *Nueve reinas* se imponen como adversarios y antagonistas de Marcos en el juego de Sebastián, la película se impone, en un segundo término, sobre el espectador, engañándolo con sus imágenes bien construidas. El director nos presenta una reflexión sobre la técnica de la cámara, que no solo duplica los objetos materiales, sino también los crea en la pantalla como artificiales “nuevos originales”²⁸.

Consecuentemente, las Nueve Reinas “falsas” existen en doble sentido—las verdaderas y las falsas que resultan ser también una ficción— y actúan como actante no humano: dominan el desarrollo de la acción entre ambos jugadores, aún más intenso en el momento de su destrucción. El momento de la destrucción nos recuerda dos condiciones que tiene el juego: primero

²⁷ Véase Walsh (2013: 281): “Recién entonces el viejo cerró el libro, cruzó los dedos y se quedó mirándose con esos ojos que siempre parecían estar haciendo la seña del as de espadas”. La cita de Borges es del poema “El truco” (1930).

²⁸ Stanley Cavell (2005: 1-10) habla de la duplicación de los objetos a través de la cámara y de la creación de “nuevos originales” por la cámara; en este sentido, *Nueve reinas* crea un nivel adicional para las cosas y no solo para los actores que existen en doble sentido.

su imprevisibilidad, segundo la relación que existe entre esta y los objetos implicados en el juego. En este caso, la apuesta se vuelve antagonista cayendo al río, volando en el aire, inaccesible para los dos a los que solo les queda mirarla caer. En el cine los objetos tienen una historia larga como antagonistas del protagonista y todavía están muy presentes en los *Blockbusters*: la escoba de *Harry Potter* o la sortija en *El Señor de los Anillos*²⁹. Los antagonistas no humanos están aún más presentes en la comedia que en la tragedia³⁰: lo cómico en relación con los objetos se produce cuando un personaje no parece tomar decisiones propias, sino es dirigido por circunstancias y objetos externos. El mecanismo del comportamiento en las comedias indica que los gestos son más importantes que las palabras³¹. En *Nueve reinas* estos efectos cómicos se originan en Marcos: él también tiende a caracterizarse por los casi-objetos y se une a ellos (véase Serres 1987: 346-351). Las estampillas no solo lo dirigen en sus acciones, sino que se convierten en un modelo de identificación para él, de modo que verlas en peligro le produce un miedo casi existencial. En la suite del ejecutivo español, Bielinsky sitúa la puesta en escena en dos niveles paralelos que se entrecruzan: en un primer plano, muestra la verificación de la autenticidad de las estampillas por un especialista. Este podría descubrir en ese momento el fraude. En un plano general, se muestra una habitación con la puerta abierta en la cual un asistente del ejecutivo está destruyendo documentos en un triturador. Este triturador de papel se transforma progresivamente en una amenaza, captado en planos de contracampo con la cara inquieta de Marcos, que está sudando, y acercándonos al aparato finalmente por medio de un plano detalle, con un sonido cada vez más alto. Aunque las Nueve Reinas podrían terminar en el triturador, si el ejecutivo se diera cuenta, parece que Marcos confunde el aparato

²⁹ Los objetos (cinematográficos) como elementos centrales del cine los presentan Pantenburg y otros (2014).

³⁰ Volker Klotz (2000) describe el artefacto como adversario tanto en la comedia como en la tragedia.

³¹ Henri Bergson (2010) describe la importancia de los gestos en la comedia; véase también Preisendanz/Warning (1976). Las películas de Jacques Tati son un buen ejemplo al respecto porque operan con la contradicción de las cosas; especialmente su personaje monsieur Hulot siempre está condenado al fracaso cómico por los objetos implicados (véase *Les vacances de monsieur Hulot*, 1954).

en su fantasía con un triturador de carne que podría dañar su cuerpo. El triturador intimida a Marcos al reemplazar “la amenaza” del ejecutivo español. Lo ridículo de la situación culmina en la risa histérica de Marcos y Juan como reacción a un mal chiste de Marcos.

Aún más que el triturador, las Nueve Reinas parecen ser las antagonistas de Marcos. En la película, los objetos de la trama actúan en redes dinámicas y revelan la influencia de objetos materiales y, al mismo tiempo, efímeros en la sociedad. *Nueve reinas* nos traza una imagen variable de las relaciones de poder entre los actantes humanos y no humanos, tanto “reales” como “ficticios”. Excediendo el nivel de la historia que cuenta la película, Bielinsky nos muestra que a causa de la materialidad del cinematógrafo se intensifica el papel de los objetos en la acción, los que, de meros requisitos dinámicos, se convierten en objetos fotogénicos y antagonistas que dominan a los personajes mucho más que en el teatro, y que forman con estos una red de relaciones, movimientos y dinámicas que, a la vez, remiten a las redes más allá de la película misma³². La puesta en escena de las estampillas desarrolla su fotogenia por su fragilidad y el movimiento: cuando se caen —literalmente— en aguas de borrajas, Bielinsky las deja caer en ralentí y usa una música en *off* subrayando así la irrealidad y la intensidad de la situación³³. Así, las Nueve Reinas tan poderosas resultan al final efímeras, no solo por su destrucción, sino también por el hecho de que ni siquiera existen en el mundo de la acción. Son fantasmas de la trama y de los requisitos del juego de simulación que Sebastián/Juan pone en escena, y su materialidad y apariencia engaña como casi todo en *Nueve reinas*. Las estampillas representan un objeto meramente cinematográfico, en el sentido de

³² Para las funciones de los requisitos dinámicos en el teatro, véanse Hoppe (1971) y Klotz (2000); Cavell (2005) habla de la duplicación y la fotogenia de objetos grabados por el cinematógrafo.

³³ Gonzalo Aguilar (2010: 94-96) señala la importancia de la banda sonora y subraya que en muchas películas del nuevo cine argentino el diálogo sustituye a la banda sonora casi por completo. En *Nueve reinas* hay muchos ruidos, diálogos en lunfardo y muy poca música; esta siempre acompaña escenas casi irreales, como la descrita arriba. Epstein, en su película *La chute de la maison Usher* (1928), usa el ralentí para intensificar las impresiones y para la dramaturgia de algunas escenas y lo concibe como un medio para producir un efecto fotogénico.

reflejar con su fotogenia una de las técnicas del cine mismo³⁴: son inventados por el director y realizados por el cinematógrafo. Pero son un McGuffin³⁵, solo creados para despertar el interés del espectador como el de Marcos.

CONCLUSIÓN: JUGAR AL ESTAFADOR CINEMATOGRÁFICO

Con este aspecto de los objetos meramente cinematográficos volvemos al inicio de este artículo: el aspecto del juego cinematográfico y autorreflexivo de la película y el papel del espectador en este juego visual. En cierto sentido, la película misma muestra la estructura de una estafa o un McGuffin:

I make you believe that we are going to go from A to D, but then we go from A to E, then back to C. This film is about manipulation. And my own thinking in writing it was to cause the audience to be emotion-wise, information-wise, and identification-wise at specific points. And then I wanted to shock everybody at particular moments, to let people think they could think ahead, and then contradict that. I had the advantage, which is that most of the films today are so predictable, so by the numbers, that it's very easy to fool somebody. In terms of character, I didn't want anyone to predict anything. I wanted to have an internal contradiction, so the moment you start thinking, "Okay, he's going to do this", that the guy is going to be friends, but you open a door and out comes a monster (Bielinsky 2009: s.p.).

El director usa la manipulación visual basándose en el hábito del espectador de observar o interpretar las cosas y en la estafa cuentera de la tradición argentina. La figura del mentiroso lúdico, tan presente en *Nueve*

³⁴ La idea de *photogénie* la desarrolla Epstein (1926). Describe con este concepto la intensificación del significado estético o poético de los objetos a través de su copia cinematográfica.

³⁵ Hitchcock comenta, en su entrevista con Truffaut, la idea del McGuffin, véase Truffaut (1984: 138-139). Este concepto describe un elemento de la acción de una película que no es explicado del todo por la película misma. Queda un misterio, empujando las acciones, pero sin ganar mucha materialidad, muchas veces el McGuffin es algo que —al final— no existe. Un ejemplo de Hitchcock es la organización *39 Steps* (1939) en la película del mismo nombre; en *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, es el contenido del maletín.

reinas, señala la teatralidad del juego por la afinidad de la mentira y la ficción literaria o cinematográfica³⁶. Uniendo la figura del jugador y del tramposo, el cine se puede interpretar como técnica de la cultura, en cuya evolución el juego tiene un papel importante, como dicen Borges y Hui-zinga, entre otros.

Para armar la trama de esta película utilicé estructuras propias de la estafa. El hecho de que yo pueda usar esos elementos como forma cinematográfica, obliga a una reflexión acerca de qué es el cine, y cuán cerca está el cine de la estafa, de hacerle creer a alguien cosas que no son (Bielinsky 2009: s.p.).

El cine es un arte de lo visual, de las superficies ambiguas; en las películas de Bielinsky, las imágenes nos engañan muchas veces (véase Feldmann 2007). El juego de lo visible y lo no visible, un juego entre la crítica social y la visión irónica del discurso de la inseguridad, lo desarrolla Bielinsky de un modo significativo en una escena en la cual las calles de Buenos Aires parecen llenas de “chorros”, lo que remite al clima de inseguridad económica y la necesidad de la gente de ganarse la vida de un modo alternativo. Allí Marcos le explica a Juan la diferencia entre su personaje como “filo” y la “gilada” de los demás que trabajan como delincuentes en la calle. La voz de Marcos comenta en *off* las actividades escondidas en la calle, presentadas en una serie de planos rápidos que muestran los objetos y personajes implicados en las (trans)acciones. En vez de acompañar este montaje con una melodía de la banda sonora, se abre ante el espectador un espacio de sonidos imprecisos, también en *off*, que subrayan el movimiento de la cámara y el carácter de la escena como un comentario extradiegético de la situación.

Aquellos dos, esperando a alguien con el maletín a un lado de la calle. Aquél, que está marcando puntos para una salidera. Están ahí, pero no los ves. Bueno, de eso se trata. Están, pero no están. (00:24:09-00:24:24)

³⁶ Sobre la relación entre el mentiroso y la comedia véase Nitsch (2013); sobre la relación entre el cine y la mentira Kratochwill/Steinlein (2004: 9-25).

Estas palabras parecen ser un comentario mismo, no solo sobre la situación social en Argentina, sino también sobre la manera en que funcionan el cine y la cámara. La cámara, moviéndose en planos rápidos, hace visible lo que en la ficción solo el experto del mundo de la hampa puede ver; el comentario va acompañado por las imágenes de las acciones, por los personajes sobre los que la voz nos está hablando y de una pista de sonido musical, mostrándose como “película”. La cámara decide lo que el espectador ve o no puede ver, y no nos deja identificar al “chorro” más importante de la acción, Juan, que está al lado de Marcos. La reflexión sobre lo visual relaciona la virtualidad de la economía argentina con una omnipresencia de los “descuidistas” en las calles de Buenos Aires y, al mismo tiempo, con la virtualidad del cine mismo que produce los personajes del jugador y del estafador. La víctima central de la estafa de las “nueve reinas” falsas parece ser un ejecutivo español, pero al final de la acción las verdaderas víctimas son Marcos y el espectador, que por su parte cae en la trampa de la estafa cinematográfica³⁷. Por este aspecto meta-ficcional, la película *Nueve reinas* —semejante a *El aura* que, también a través de un jugador que juega al gángster, pone en escena la inseguridad de las mismas imágenes cinematográficas— parece un juego con las expectativas del espectador, con lo visible y lo escondido. Tal como las películas *The Sting* (1973), de George Roy Hill o *House of Games* (1987), de David Mamet, el primer largometraje de Bielinsky muestra varios golpes teatrales y engaños en las relaciones entre los protagonistas para crear una atmósfera de reflexión: armas falsas, seudónimos, acciones que engañan a otros. Empero, como Bielinsky presenta a sus protagonistas no solamente como estafadores, sino también como jugadores, el director vincula esta atmósfera de inseguridad al clima tan característico del juego que oscila entre realidad y ficción (véase Plessner 1982a: 201-387, esp. 295-300). En este sentido, el cine sobre jugadores tiene siempre una cualidad autorreferencial. El cine se muestra en el centro de una red de convenciones de géneros internacionales

³⁷ Esta estafa visual la puede solucionar el espectador solo si toma su papel de espectador activo y se deja guiar por los pocos indicios que le da Bielinsky de que no todo es lo que parece ser (por ejemplo, la primera escena nos muestra a Sebastián encendiéndose un cigarrillo con otro cigarrillo —parece fumar mucho; Juan, un poco más tarde, le dice a Marcos que no fuma). La idea de que el lector (en nuestro caso el espectador) tome un papel activo en la construcción de una historia, la desarrolla Iser (1994).

y de engaños ópticos, actuando como agente en las sucesiones de acciones que precisan el sistema social y cultural del ser humano, en el que el juego ocupa una parte central. Y es este impulso lúdico del hombre que no solo constituye personajes criminales en la literatura y en el cine, sino también el cine mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2010): *Otros mundos. Ensayos sobre el nuevo cine argentino*. 2.^a ed. actualizada. Buenos Aires: Santiago Arcor.
- AMADO, Ana (2009): *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- ANDERMANN, Jens (2012): *New Argentine Cinema*. London/New York: Tauris.
- AUGÉ, Marc (1992): *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- BERGSON, Henri (2010): *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900). Éd. Frédéric Worms. Paris: PUF.
- BIELINSKY, Fabián (2000): “Los estafadores son fascinantes”. Entrevista con Horacio Bernades. En: *Página 12*, 31 de agosto, s.p.
- (2002): “*Nine Queens*. I’m Interested in Pleasure”. Entrevista con Cynthia Fuchs (19 abril), <<http://www.nitrateonline.com/2002/9queens.html/>> (14.10.2015).
- (2009): “Sobre Fabián Bielinsky. El ilusionista del millón”. Entrevista con Cynthia Sabat. En: archivodecine.blogspot.de (14 mayo), publicado originalmente en MCI-Megasitio de Cine Independiente (<www.cineindependiente.com.ar>).
- BORGES, Jorge Luis (1989): *Obras completas*. Edición de Carlos V. Frías. Tomo 1. Buenos Aires: Emecé.
- BUYTENDIJK, Frederik J.J. (1933): *Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen des Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstriebe*. Berlin: Wolf.
- CAILLOIS, Roger (1991 [1958]): *Les jeux et les hommes. Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard.
- CAVELL, Stanley (2005): “What becomes of things in film?”. En: ROTHMAN, William (ed.): *Cavell on Film*. New York: Suny Press, pp. 1-10.
- CHAMORRO, Alberto P. (2011): *Argentina: El espacio urbano y la narrativa filmica de los últimos años*. Mar del Plata: Euden.
- COPERTARI, Gabriela (2009): *Desintegración y justicia en el cine argentino contemporáneo*. London: Tamesis.

- EPSTEIN, Jean (1926): *Le Cinématographe vu de l'Etna*. Paris: Les Écrivains réunis.
- FALICOV, Tamara (2007): *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. London/New York: Wallflower Press.
- FELDMAN, Hernán (2007): "La f(r)actura de la imagen: crisis y comunidad en el último nuevo cine argentino". En: RANGIL, Viviana (ed.): *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos, pp. 89-101.
- GEERTZ, Clifford (2005 [1972]): "Deep Play. Notes on the Balinese Cockfight". En: *Daedalus*, 134, 4, pp. 56-86.
- GENETTE, Gérard (1994): *Die Erzählung* (frz. 1972/1983). München: Fink.
- GUREWITCH, Morton (1975): *Comedy. The Irrational Vision*. London: Cornell University Press.
- HACKING, Ian (1990): *The Taming of Chance*. Cambridge: University Press.
- HAGEN, Kirsten von/THIELE, Ansgar (2012): *Die Rückkehr des Subjekts. Neueres Autorenkino in der Romania*. Frankfurt am Main: Meidenbauer.
- HENRIOT, Jacques (1989): *Sous couleur de jouer. La métaphore ludique*. Paris: Corti.
- HOPPE, Hans (1971): *Das Theater der Gegenstände*. Bensberg: Schäuble.
- HUIZINGA, Johan (2004): *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. In engster Zusammenarbeit mit dem Verfasser aus dem Niederländischen übertragen von H. Nachod. Mit einem Nachwort von Andreas Flitner. 19. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- IMHOF, Maria/NITSCH, Wolfram: "Un juego mejor. Criminales y jugadores en el cine de Fabián Bielinsky". En: SETTON, Román (ed.): *Ficciones policiales argentinas en la literatura, la historieta, el testimonio, el cine y la televisión (1870-2015)*. Buenos Aires: Losada (en aparición).
- ISER, Wolfgang (1994): *Der Akt des Lesens*. 4. Auflage. Stuttgart: UTB.
- KANTARIS, Geoffrey (2013): "'Un tal Alt': espacio urbano, crimen y la sociedad de control en *La sonámbula* y *Nueve reinas*". En: SCHMITZ, Sabine/THIEM, Annetta/VERDÚ SCHUMANN, Daniel A. (eds.): *Diseños de nuevas geografías en la novela y el cine negro de Argentina y Chile*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 49-70.
- KLOTZ, Volker (2000): *Gegenstand als Gegenspieler. Dinge, Briefe, aber auch Barbieri*. Wien: Sonderzahl.
- KRATOCHWILL, Kerstin/STEINLEIN, Almut (eds.) (2004): *Kino der Lüge*. Bielefeld: Transcript.
- LATOUR, Bruno (1992): *Aramis ou l'amour des techniques*. Paris: La Découverte.
- (2000): *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- (2006): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: University Press.
- (2009): “Les moteurs immobiles de la mobilité”. En: FLONNEAU, Mathieu: *De l'histoire des transports à l'histoire de la mobilité? État des lieux, enjeux et perspectives de recherche*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 7-10.
- LEROI-GOURHAN, André (1995 [1964]): *Le geste et la parole*. Paris: Michel.
- MATZAT, Wolfgang (1982): *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München: Wilhelm Fink.
- MONTEAGUDO, Luciano (2000): “Una fábula de ‘cuenteros’ en la feroz selva porteña”. En: *Página 12*, 31 de agosto, <<http://www.pagina12.com.ar/2000/00-08/00-08-31/pag27.htm//>> (16.01.2016).
- NAVITSKI, Rielle (2012): “The last heist revisited: reimagining Hollywood genre in contemporary Argentine crime film”. En: *Screen*, 53, 4, pp. 359-380.
- NITSCH, Wolfram (2000): *Barocktheater als Spielraum. Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*. Tübingen: Narr.
- (2009): “Rechner und Seher. Balzacs Spieler im Horizont der Romantik”. En: KLEINSCHMIDT, Erich (ed.): *Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs*. Berlin: de Gruyter.
- (2013): “Lustspiel und Lüge”. En: KLOTZ, Volker/MAHLER, Andreas/MÜLLER, Roland/NITSCH, Wolfram/PLOCHER, Hanspeter (eds.): *Komödie. Etappen ihrer Geschichte von der Antike bis heute*. Frankfurt am Main: Fischer, pp. 298-311.
- PANTENBURG, Volker et al. (eds.) (2014): *Wörterbuch kinematographischer Objekte*. Weimar: August Verlag 2014.
- PLESSNER, Helmuth (1982a [1941]): “Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens”. En: PLESSNER, Helmuth: *Gesammelte Schriften*, t. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 201-387.
- (1982b [1961]): “Der imitatorische Akt”. En: PLESSNER, Helmuth: *Gesammelte Schriften*, t. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, pp. 446-457.
- PREISENDANZ, Wolfgang/WARNING, Rainer (ed.) (1976): *Das Komische*. München: Fink.
- SEEL, Martin (1993): “Die Zelebration des Unvermögens. Zur Ästhetik des Sports”. En: *Merkur*, 527, pp. 91-100.
- SERRES, Michel (1987): *Der Parasit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- STIERLE, Karlheinz (1976): “Komik der Handlung, Komik der Sprechhandlung, Komik der Komödie”. En: PREISENDANZ, Wolfgang/WARNING, Rainer (ed.): *Das Komische*. München: Fink, pp. 237-268.
- STRAUSS, Katharina (2004): “Der Clou — Lüge und Fassade”. En: KRATOCHWILL, Kerstin/STEINLEIN, Almut (eds.): *Kino der Lüge*. Bielefeld: Transcript, pp. 39-48.

- TRUFFAUT, François (1984): *Hitchcock*. New York: Simon & Schuster.
- WALSH, Rodolfo (2013): “En defensa propia” (1962). En: Walsh, Rodolfo: *Cuentos completos*. Edición de Ricardo Piglia. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, pp. 279-284.
- ZALBA, Rocío (2012): “El ‘mundito alucinado’ del Truco: la desmemoria argentina y el juego en Cristina Piña y Fabián Bielinsky”. En: *Hipertexto*, 17, pp. 46-58.

SOBRE LOS AUTORES

GONZALO AGUILAR. Investigador de CONICET. Director de la Maestría en Literaturas de América Latina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Página de internet: <http://www.conicet.gov.ar/new_scp/detalle.php?id=21009&datos_academicos=yes>.

JENS ANDERMANN. Profesor titular de la Facultad de Filosofía, Universidad de Zürich. Página de Internet: <<http://www.rose.uzh.ch/de/seminar/personen/andermann.html>>.

LEONOR ARFUCH. Profesora titular de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Página de internet: <<http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/miembrosDetalle.php?id=3>>.

EMILIO BERNINI. Director de la Maestría en Documental, Universidad del Cine, Buenos Aires. Profesor adjunto de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Página de internet: <<http://cinema23.com/una-mutacion-silenciosa-los-anos-ochenta-en-el-cine-de-america-latina/>>.

ALBERTINA CARRI. Directora, productora y guionista de cine. Fichas de internet: <<http://www.cinenacional.com/persona/albertina-cari>>. <<http://www.imdb.com/name/nm0140337/>>. <https://es.wikipedia.org/wiki/Albertina_Carri>.

BERNHARD CHAPPUZEAU. Humboldt Research Fellow de la Facultad de Filosofía II, Universidad Humboldt de Berlin. Página de internet: <http://romanistik.de/pers/4643-Bernhard_Chappuzeau>.

UTA FELTEN. Profesora titular de la Facultad de Filología, Universidad de Leipzig. Página de internet: <<http://home.uni-leipzig.de/felten/>>.

MARIA IMHOF. Colaboradora científica, Post-Doc, de la Facultad de Filosofía, Universidad de Colonia. Página de internet: <http://uk-online.uni-koeln.de/cgi-bin/show.pl/page?uni=1&i_nr=31&id=3175>.

GEOFFREY KANTARIS. Reader in Latin American Culture de la Facultad de Lenguas Modernas y Medievales, Universidad de Cambridge. Director de la Maestría en European, Latin American and Comparative Literatures and Cultures. Página de internet: <<http://www.mml.cam.ac.uk/egk10>>.

ISABEL MAURER QUEIPO. Colaboradora científica / Akademische Oberrätin de la Facultad I (Filosofía), Universidad de Siegen. Página de internet: <https://www.uni-siegen.de/phil/romanistik/mitarbeiter/maurer_queipo_isabel/>.

JOACHIM MICHAEL. Profesor titular de la Facultad de Lingüística y Letras, Universidad de Bielefeld. Página de internet: <<http://www.uni-bielefeld.de/lili/personen/jmichael/>>.

LAURA PODALSKY. Profesora titular del Departamento de Español y Portugués, Universidad Estatal de Ohio. Página de internet: <<https://sppo.osu.edu/people/podalsky.1>>.

CAROLINA ROCHA. Associate Professor del Departamento de Lenguas Extranjeras y Letras, Universidad Edwardsville / Southern Illinois. Página de internet: <<http://www.siue.edu/~crocha/>>.

FRIEDHELM SCHMIDT-WELLE. Investigador titular del Instituto Ibero-Americano de Berlin. Página de internet: <<http://www.iai.spk-berlin.de/es/investigacion/investigadores/dr-friedhelm-schmidt-welle.html>>.

JEAN-CLAUDE SEGUIN. Profesor titular de la Facultad de Lenguas, Universidad Lumière Lyon II. Página de internet: <<http://recherche.univ-lyon2.fr/grimh/association/membres/seguin.htm>>.

CHRISTIAN VON TSCHILSCHKE. Profesor titular de la Facultad I (Filosofía), Universidad de Siegen. Página de internet: <https://www.uni-siegen.de/phil/romanistik/mitarbeiter/tschiltschke_christian_von/>.

DANIEL VERDÚ SCHUMANN. Profesor visitante y lector del Departamento de Humanidades, Historia, Geografía y Arte, Universidad Carlos III de Madrid. Página de internet: <http://portal.uc3m.es/portal/page/portal/dpto_hum_geo_hist_arte/miembros_pag/daniel_a_verdu_schumann>.

CHRISTIAN WEHR. Profesor titular de la Facultad de Filosofía, Universidad Julius Maximilian de Würzburg. Página de internet: <<http://www.romanistik.uni-wuerzburg.de/mitarbeiter/wehr/>>.