# EN LA OTRA SLA REVISTA DE AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO

# GÉNEROS

Román Setton Noir, biopic y dramas carcelarios. Violencia y GÉNEROS EN EL AUDIOVISUAL ARGENTINO CONTEMPORÁNEO/LAURA LATTANZI EL WESTERN EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO Y LOS RELATOS FUNDACIONALES/ROSANA DÍAZ-ZAMBRANA AMENAZAS DEL OTRO LADO: "INVASIONES Y MIEDOS NEOLIBERALES EN *PARABELLUM* (2015) Y *Los decentes* (2017)/Daniel Gutiérrez *Pizza, birra, faso.* Una fisura irreductible/Anabella Bustos, Manuel Schifani y MELINA SERBER APROPIACIONES DEL POLICIAL NEGRO EN EL DOCUMENTAL en primera persona/Lucas Martinelli Crítica de Bacurau/Fermín **ELOY ACOSTA** CRÍTICA DE *HISTORIA DE LO OCULTO*/MATÍAS MARRA Crítica de *As boas maneiras*/Viviana Montes Reseña de TRANSICIONES DE LO REAL: TRANSFORMACIONES POLÍTICAS, ESTÉTICAS Y TECNOLÓGICAS EN EL DOCUMENTAL DE ARGENTINA, CHILE Y *Uruguay*/Mateo Matarasso Reseña de *Una historia comparada del* <u>cine latinoamericano/</u>Entrevista a Carolina Urrutia

NÚMERO 3

NOVIEMBRE/2020



### DIRECTOR

MARIANO VELIZ (IAE-UBA)

## COMITÉ EDITORIAL

MERCEDES ALONSO (IAE-UBA) DÉBORA KANTOR (IAE-UBA, IDES-CONICET) MATÍAS MARRA (IAE-UBA) MARIELA STAUDE (IAE-UBA, UNA)

## Comité científico

Jens Andermann (New York University, Estados Unidos)
Idelber Avelar (Tulane University, Estados Unidos)
Pablo Corro (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile)
Marcela Croce (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
Danusa Depes Portas (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil)
Tamara Falicov (University of Kansas, Estados Unidos)
Nadia Lie (KU Leuven, Bélgica)
Mariano Mestman (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
María Luisa Ortega (Universidad Autónoma de Madrid, España)
David Oubiña (Universidad De Buenos Aires, Argentina)
Eduardo Russo (Universidad Nacional de La Plata, Argentina)
Beatriz Tadeo Fuica (Universidad De la República, Uruguay)
Erika Thomas (Université Catholique de Lille, Francia)
Ximena Triquell (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
Lauro Zavala (Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco, México)

CON AUSPICIO DEL INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTACULO (IAE-UBA)

# ÍNDICE

Noir, biopic y dramas carcelarios. Violencia y géneros en el audiovisual argentino contemporáneo	4
Roman Settón	
EL WESTERN EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO Y LOS RELATOS FUNDACIONALES. SOBRE <i>EL DESIERTO</i>	01
<i>negro</i> (Gaspar Scheuer, 2007) y <i>Aballay el hombre sin miedo</i> (Fernando Spiner, 2010)	21
M. LAURA LATTANZI	
Amenazas del "otro lado": Invasiones y miedos neoliberales en <i>Parabellum</i> (2015) y <i>Los decent</i> (2017) de Lukas Valenta Rinner	
Rosana Díaz-Zambrana	
<i>Pizza, birra, faso</i> . Una fisura irreductible en los modos de representación del cine argentino Daniel Gutiérrez	51
Apropiaciones del policial negro en el documental en primera persona. El diálogo entre <i>Yo no si</i> <i>qué me han hecho tus ojos</i> (2003) y <i>Viviré con tu recuerdo</i> (2016)	
Anabella Bustos, Manuel Schifani y Melina Serber	
Fulgor de sertão. Crítica de <i>Bacurau</i> (Kleber M. Filho y Juliano Dornelles, 2019)	.85
Lucas Martinelli	
Tiempo desarticulado. Crítica de <i>Historia de lo oculto</i> (Christian Ponce, 2020) Fermín eloy Acosta	.89
La monstruosidad en lo propio: el fantástico como estrategia expansiva.Crítica de <i>As boas mane</i> <i>ras</i> (Juliana Rojas y Marco Dutra, 2017)	<del>7</del> .93
Matías Marra y Yexalen Aquino	
Reseña de Transiciones de lo real: transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el do cumental de Argentina, Chile y Urugua, de Paola Margulis.	
VIVIANA MONTES	.00
Reseña de Una historia comparada del cine latinoamericano, de Paul A. Schroeder Rodríguez	105
Mateo Matarasso	
Entrevista a Carolina Urrutia	

## Noir, biopic y dramas carcelarios Violencia y géneros En el audiovisual argentino contemporáneo Por Román Setton

Noir, biopic and prison dramas. Violence and genres in contemporary Argentine audiovisual

### Resumen

El Nuevo Cine Argentino se caracterizó, en sus comienzos, por colocar en el centro de sus historias los vínculos entre violencia (criminal) y crisis (económica). "Bajate. Dame la billetera. Vaciate los bolsillos. Dame el reloj. ¿No tenés reloj? Dame las zapatillas". Con estas palabras comienza no sólo *Rapado*, también el Nuevo Cine Argentino. Ciudad y crimen aparecen indisociables y en las calles los delitos pueden tener lugar en cualquier momento. Muchas de las películas más características de los nuevos directores establecieron, además, un diálogo fluido con la imagen documental y tuvieron una relación esquiva con los géneros. En los últimos años, en cambio, la representación de la violencia y el crimen en los audiovisuales argentinos parece estar determinada de un modo mucho más claro por su "genericidad" (Altman, 1999). En nuestro trabajo estudiamos, en particular, las representaciones de la violencia y el crimen en tres subgéneros específicos: el *film noir*, las biografías de hombres infames y el drama carcelario.

Palabras clave: Film noir, biografías de hombres infames, drama carcelario, Nuevo Cine Argentino

### **Abstract**

In the beginning, The New Argentine Cinema used to place in the center of the stories the links between (criminal) violence and (economic) crisis. "Get down. Give me the wallet. Empty your pockets. Give me the watch. Don't have a watch? Give me the sneakers". Not only does *Rapado* begin with these words, but the New Argentine Cinema (NCA) as well. City and crime look like inseparable elements. On the streets criminal activities may occur at any given time. Many of the most characteristic films of the NCA launched a fluid conversation with the documentary image and had an elusive relationship with the film genres. In recent years, however, the representation of violence and crime in Argentine movies seems to be much more clearly ruled by their "genericity" (Altman 1999). In this article I analyze the representations of violence and crime in three specific sub-genres: film noir, biographies of infamous men and prison drama.

Keywords: Film noir, Biopic, Biographies of Infamous Men, New Argentine Cinema



### El Nuevo Cine Argentino y su deriva industrial

El Nuevo Cine Argentino se caracterizó, desde sus comienzos, por colocar en el centro de sus historias las vinculaciones entre violencia (criminal) y crisis (económica). Esto se puede corroborar con facilidad en aquello que la crítica caracterizó, durante mucho tiempo, como las dos corrientes de esta renovación del cine nacional: los realistas y los no-realistas (Bernini et al., 2004). En Pizza, birra, faso (Caetano y Stagnaro, 1997) el crimen está en el comienzo, en el centro y en el desenlace del relato, mientras que el inicio de Rapado (Rejtman, 1991) pone en escena un robo callejero: "Bajate. Dame la billetera. Vaciate los bolsillos. Dame el reloj. ¿No tenés reloj? Dame las zapatillas". Con estas palabras comienza no sólo *Rapado*, también el Nuevo Cine Argentino. La ciudad y el crimen aparecen así como dos elementos indisociables y la calle es el lugar en que, en cualquier momento, pueden tener lugar los delitos, más o menos pequeños, contra la propiedad. En estos comienzos, la violencia (criminal o no) es acompañada -y en parte causada- por las múltiples crisis que caracterizan esas historias del presente -crisis social, económica y familiar en Pizza, birra, faso (Stagnaro y Caetano, 1997), La ciénaga (Martel, 2001), Tan de repente (Lerman, 2002), La cruz del sur (Reyero, 2002), Buena vida - Delivery (Leonardo Di Cesare, 2004); social, económica y laboral en Mundo Grúa (Trapero, 1999) y Bolivia (2001); institucional, laboral, económica y social en El Bonaerense (Trapero, 2002)-. Salvo algunas excepciones -Nueve reinas (Bielinsky, 2000), Un oso rojo (Caetano, 2002), La cruz del sur-, la conjunción de crimen y ciudad se dio en el marco de películas que evitaron la codificación de los géneros, películas en las que, en cambio, se podía advertir una fuerte dislocación de los nexos sensoriomotrices, en las que el personaje se había transformado en espectador, pues "la situación en que se encuentra desborda por todas partes su capacidad motriz" (Deleuze, 2005b: 13). Muchos de estos films, además, establecieron un diálogo fluido con la imagen documental y utilizaron actores no profesionales o desconocidos como protagonistas. Este modo de representación de la violencia supo nutrirse de un imaginario de la vida en las calles marcado por el riesgo, el desborde y el crimen. Así, la violencia podía emerger en cualquier momento de manera espontánea y contingente. Gracias a su relación negativa con el género, nutrieron a su vez el imaginario del peligro urbano, pues la trama de la planificación meticulosa de un gran golpe o la ejecución de una minuciosa venganza aleja la historia de la cotidianeidad de los espectadores.





Hacia 2007, con los estrenos de Estrellas, de Federico León y Marcos Martínez, y UPA -Una Película Argentina-, de Santiago Giralt, Camila Toker y Tamae Garateguy, el NCA encontró sus primeras películas claramente autorreferenciales, un hecho que indica un cierre, si bien no una clausura, de un primer momento del NCA.<sup>1</sup> A partir de este corte pueden observarse algunos nuevos rasgos en las películas de aquellos directores que habían conformado la renovación del Cine Argentino. Entre ellos, el abandono (o la morigeración de la importancia) del presente, una especie de "ascenso de clase" o menor marginalidad social de los protagonistas, un mayor diálogo con los géneros cinematográficos y una ampliación del marco de las historias. Si pensamos en aquello que se denominó la vertiente realista del NCA, cuyas figuras principales son Caetano, Stagnaro y Trapero, quizá el punto de corte podría situarse un poco antes, en el año 2006, con los estrenos de *Nacido y criado* (Trapero) y *Crónica de una fuga* (Caetano). La variación es inmensa desde aquellas pequeñas historias vinculadas a la crisis -centradas en las vidas de personajes como Freddy (Freddy Flores) o Rulo (Luis Margani) - hasta la tragedia familiar de Santiago (Guillermo Pfening), un joven exitoso dedicado a la decoración y restauración de objetos antiguos, o la historia de la Mansión Seré, que condensa en gran medida la historia de los crímenes de Estado de la última dictadura argentina -pese a la excepcionalidad absoluta de la fuga de los detenidos-desaparecidos-. Algo similar observamos en la evolución de la cinematografía de Martel. Hay una progresiva ampliación del marco y la significación sociales de las historias narradas. Si sus dos primeros largometrajes recortaban la vida familiar de provincias, endogámica, intensa, trágica y trascendente, en cruce con los despertares sexuales de Momi (Sofía Bertolotto) y Amalia (María Alché), en *La mujer sin cabeza* (2008) ya se ha ampliado el marco narrativo y vemos no sólo la vida de esas familias decadentes, también sus vínculos con la política, el crimen y la impunidad. La representación familiar y la sexualidad de provincias se han ampliado hasta conformar un todo político-social.

Así, el NCA fue extendiendo el mundo comprendido en sus argumentos, que comenzaron a tener vínculos más visibles (y, en muchos casos, didácticos) con la historia nacional. Los protagonistas de las películas fueron encarnados, cada vez más, por actores famosos y, en muchos casos, se acercaron, en sus determinaciones económico-sociales, a los espectadores usuales de las grandes salas de cine.

En estas variaciones, que pueden ser vistas como la deriva industrial del Nuevo

Estrellas aborda con ironía el cruce entre el documental y la ficción, propio del NCA mientras que *UPA* coloca el foco en las producciones de bajo presupuesto y aspiraciones grandilocuentes orientadas a festivales. En *Estrellas*, además, el énfasis está en la representación de las clases populares y el miserabilismo de películas como *Bolivia* o *Pizza*, *birra*, *faso* o *Mundo Grúa*, que en el marco de la crisis (1999-2002) funcionó como atracción excedente para la crítica, las coproductoras extranjeras y el público, sobre todo de los festivales. Estas producciones importaron una revisión crítica de un modelo de representación del NCA.

EN LA OTRA ISLA

Cine Argentino (Setton, 2018a), tiene un lugar preponderante el diálogo con los géneros cinematográficos y, en particular, con los géneros que tienen la violencia como un elemento central: el noir, la biopic de hombres infames, la película de atraco (heist o caper movie), el drama carcelario, el policial (police procedural). Con un vínculo más profundo y visible con los géneros, la representación del crimen en el cine argentino se volvió menos amenazante, más digerible, pues el crimen quedó enmarcado en una trama particular ordenada por una racionalidad concreta (El aura, Bielinsky, 2005) o recluido en el pasado (Crónica de una fuga; El Clan, Trapero, 2015) o en un espacio concreto (Leonera, 2008; Elefante blanco, 2012, ambas de Trapero) o dentro de una organización criminal que explota la ignorancia de las clases bajas semianalfabetas (Carancho, Trapero, 2009). En las pantallas, los miembros de las clases medias "inocentes" dejaron de ser las principales víctimas potenciales de esa violencia cotidiana, contingente, desbordante. En muchas de estas películas, además, la presencia de actores famosos (Ricardo Darín, Jérémie Renier, Guillermo Francella, Peter Lanzani, Rodrigo de la Serna, Pablo Echarri), junto con el abandono de la imagen documental-realista y las pequeñas historias, colocó la violencia representada a una distancia mucho mayor del espectador, quien ahora puede disfrutar con mayor comodidad de esos peligros cinematográficos. El efecto es el mismo que el indicado por Ernst Bloch respecto de las historias de detectives, pues el aspecto amenazador de la vida pública contrasta con claridad con el confort relativo que signa los modos de consumo de estas historias en el ámbito privado: "La situación es demasiado acogedora en la que las historias de detectives se disfrutan del mejor modo. En un cómodo sillón, bajo la lámpara de pie de la tarde, con té, ron y tabaco, personalmente bien asegurado, calmosamente sumergido en cuestiones peligrosas" (1985: 242).

Un caso extremo es quizá *Elefante blanco*, en que el extranjero Padre Nicolás (Jérémie Renier), que ha descendido a las precarias villas miserias, sirve de excusa para explicar gran parte del trasfondo histórico de la narración.<sup>2</sup> El Padre Julián (Ricardo Darín) le cuenta así al público cuánta gente vive en la villa, cómo es la situación, la falta de censos en el lugar, etc., e incluso le relata la historia del edificio abandonado que da nombre a la película. Así, se termina de conformar un producto fácilmente consumible para la cómoda expectación de las clases medias internacionales: un gran drama de acción y producción, con ostentación de efectos especiales más o menos virtuosos, imágenes *for export* de las villas (Ciudad Oculta y la villa 31) y de la violencia en las capas marginadas de la sociedad. El diseño del arte es por demás elocuente del cruce entre la orientación al mercado extranjero, la mirada del film y la historia narrada: Julián (Ricardo Darín), Nicolás (Jérémie Renier) y Luciana

<sup>2</sup> Esta transformación del imaginario del cine criminal argentino parece estar mediada en gran medida por cierto alejamiento de las clases populares por parte de los cineastas, algo que se ve de manera ejemplar en *Elefante blanco*. Lo que cambia, fundamentalmente, es el punto de vista y, en segundo lugar, la construcción del público.

(Martina Gusmán) tienen su lugar de trabajo en un cómodo espacio "que *balconea* a la villa habilitando una excelente vista, bien desde arriba" (Ravaschino, 2012).<sup>3</sup>

### Film noir y el desenmascaramiento de los paraísos neoliberales

La fuerza omnipresente

El comienzo de *Un gallo para Esculapio* revela rasgos fundamentales del audiovisual contemporáneo argentino en su diálogo con el género negro o, de manera más general, con la temática criminal. En un primer plano sonoro escuchamos la sirena de la policía y vemos dentro de un automóvil una figura humana, de la que no logramos discernir siquiera un rasgo (bien podría ser hombre o mujer). Es Chelo Esculapio (Luis Brandoni) –nos enteramos pocos minutos después–. En el plano siguiente, un taxista habla por teléfono y su conversación se mezcla con la sirena policial. Los tres elementos principales de esta presentación –la policía, la sociedad civil y el mundo criminal en las sombras– determinan en gran medida el universo narrativo de la serie.

El regreso a la ficción de Bruno Stagnaro, codirector de Pizza, birra, faso (1997) y director de Okupas (2000), fue por mucho tiempo un profundo anhelo de aquellos que seguimos y disfrutamos –a veces más, a veces menos– las ficciones audiovisuales nacionales. En sintonía con la tradición del *film noir*, las primeras obras de Stagnaro hacían foco en el mundo criminal, y las fuerzas policiales solamente aparecían para finalizar con violencia la narración: en el desalojo de la casa en Okupas, en el enfrentamiento final de Pizza, birra, faso. Pero la policía era un elemento en principio ajeno al universo criminal. En Un gallo para Esculapio, por el contrario, la policía está en todas partes: su sirena se hace oír con frecuencia y nuestros protagonistas se cruzan reiteradamente con esta fuerza. En el Oeste cinematográfico y televisivo del Conurbano bonaerense, tan elegido por los cineastas del Nuevo Cine Argentino como locación del género negro -*Un oso rojo, Carancho,* etc.-, la presencia policial ha ido aumentando a lo largo de los años. Esto no debería sorprendernos; basta recordar las promesas de campaña electoral del año 2015, que anunciaban un paraíso de millones de cámaras de seguridad y la multiplicación de las diferentes policías (federal, provinciales, municipales). Las fotos de los candidatos rodeados de nuevas hornadas de policías han dejado de ser meras fotos. Y la serie televisiva refleja este crecimiento geométrico de las así llamadas "fuerzas de seguridad" promovido por los candidatos electorales y llevado a cabo por un partido que, como su más visible logro (?), había creado en 2008 una flamante fuerza metropolitana en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Como los argentinos ya sabemos hace muchos años, las fuerzas represivas -instituciones degradadas,



Cabe agregar que, además, la película quita color y fuerza a la figura del padre Mugica, asesinado por su trabajo y sus convicciones políticas y no por casualidad como sugiere el film.

corruptas, violentas- no son, en la realidad, garantes de la paz social ni de ningún paraíso pequeñoburgués libre de delito. La desaparición seguida de muerte de Facundo Astudillo Castro es la última prueba (por ahora) de esta realidad. También en *Un gallo para Esculapio* esas fuerzas represivas participan intensamente del ejercicio de la violencia criminal.

### El Estado ausente (en apariencia)

El otro hermano (2017), adaptación de Israel Adrián Caetano de Bajo este sol tremendo (2008), de Carlos Busqued, pareciera encontrarse en el otro extremo en cuanto a la representación de los vínculos entre violencia privada y fuerzas represivas. La proliferación desmedida de asesinatos es acompañada por una ausencia casi total de trama judicial o policial. La policía apenas aparece en escena y es de una intrascendencia completa. A pesar de la cantidad y variedad de crímenes representados, sólo se presenta a requerimiento de un vecino por los perros que ladran. Llega hasta el lugar en que Duarte (Leonardo Sbaraglia) y Danielito (Alián Devetac) retienen a sus víctimas y se va sin hacer averiguaciones. Tampoco el policía que custodia el banco actúa frente a la situación irregular en que Cetarti (Daniel Hendler) retira el dinero en efectivo. (A pesar de que Cetarti incluso saca un arma en el interior del banco.)

Esta ausencia casi total del Estado (y la inacción cuando está presente) importa una dimensión política del film. Esta dimensión política no está presente -o al menos no está presente con tanta fuerza y de modo tan notorio- en la novela de Busqued. Las primeras palabras de la película, que podemos leer claramente sobre la cabeza de Duarte, son "Morales intendente". Están pintadas en una suerte de refugio contra el sol o la lluvia. Este plano, el primero del film, ya coloca de este modo la actividad de Duarte bajo el amparo de la política. Pero la política está ausente; sólo vemos los rastros de sus omisiones, de sus ausencias. La contracara perfecta de este comienzo es el tiroteo de la escena final, que se produce en lo que en la película se denomina, no sin ironía, "el Polo", para referirse a un inmenso terreno baldío en el que un cartel avejentado y destruido anuncia un proyecto, nunca realizado, de construir allí un polo científico. Estos elementos, sumados al hecho de que Duarte es un ex oficial de la Fuerza Aérea, con gran cantidad de contactos en el Estado que le permiten llevar a cabo sus crímenes, conforman un panorama de la política con dos elementos centrales: a) los vínculos y continuidades existentes en el Estado entre la dictadura y la actual democracia; b) la idea de que los vacíos dejados por falta de acción política albergan los crímenes privados, con relaciones profundas y espurias con los funcionarios estatales. En lugar de ciencia, se produce muerte en Lapachito, de manera efectiva, múltiple y variada. La ausencia del Estado -que ha dado la espalda a la ciencia y no ha logrado asegurar el monopolio de la violencia- se vuelve casi omnipresente en el film y lo determina todo. En ese



marco, la narración va de la muerte a la muerte, de la falta de Estado a la falta de Estado, de las mediaciones privadas y espurias de Duarte hasta el tiroteo final en el espacio que el Estado ha dejado vacío. La muerte de los cuerpos destrozados por las armas da comienzo al relato, que termina del mismo modo, con los cuerpos destrozados por las armas.

Las consecuencias de esta falta de Estado son, como he indicado en un análisis más extenso del film (Setton, 2018b), la animalización completa de las relaciones, la desaparición del ámbito propiamente humano, la transformación de los comportamientos de los personajes en pulsiones elementales destructivas.

En los comienzos de la literatura policial, surgida al calor del pensamiento moderno (en lo político, en lo económico y en lo epistémico), la lucha entre el criminal y el detective solía ocupar el centro de la trama, en una pugna de inteligencias superiores (Dupin y el ministro D., Arsène Lupin y Daubrecq, Irene Adler y Holmes –cabe recordar que Irene Adler es el único personaje capaz de vencer a Holmes a lo largo de las 4 novelas y los 56 relatos—). La serie negra ha retomado en cambio la tradición del orangután de "Los crímenes de la calle Morgue" y el cine, desde sus comienzos mudos, ha mostrado criminales muy poco lúcidos -como en The Black Hand (1906) o Underworld (1927) - y no pocas veces animalizados: los simiescos Scarface de Paul Muni (1932) y Blackie de Jack Palance (Panic in the Streets, 1951); el Don Corleone de Marlon Brando (1972), con la actuación inspirada -como se sabe- en un bulldog, etcétera. En *El otro hermano* este universo de hombres por completo animalizados está gobernado por un elemento humano, demasiado humano: el dinero. Las acciones y decisiones de los personajes, desde la elección de un lugar para vivir, pasando por el crimen y la traición, hasta la disposición de los cuerpos de los familiares –o el cobro de los seguros de vida-, todo está motivado por una lógica económica extremadamente sencilla: avaricia y acumulación. Todos los negocios del Chancho Duarte, que incluyen el secuestro, la tortura, la violación, la estafa, el asesinato, el cohecho -de la "palometas", tal como él llama a los funcionarios que se quedan con una parte del dinero en sus negocios turbios-, tienen por finalidad y por motivación la acumulación de dinero.4 Cetarti, mucho más limitado en su experiencia, capacidad y despliegue criminales, también guía la mayor parte de sus acciones movido por su voluntad de "juntar guita" -quedarse en Lapachito para cobrar el seguro de vida, vender su auto y permanecer allí hasta vender todas las cosas

EN LA OT

En cuanto a la violación, cabe hacer aquí una excepción parcial. La violación es aquí un elemento de punición, del que Duarte hace uso cuando las cosas no salen como él quiere, cuando los otros, tal como él dice, no "se portan bien". Recién una vez que ha decidido castigar a su víctima "por portarse mal" o porque su familia "se ha portado mal", recién entonces puede aparecer el placer: "Ahora igual ya me calenté, le dice a su víctima antes de violarla, después de que la mujer afirma que ella misma les puede dar el dinero (también había violado antes al chico secuestrado, podemos deducir, porque vemos a Duarte manosearse el pene delante del muchacho como una especie de "entrada en calor", del mismo modo que lo hace antes de violar a la mujer).

EN LA OTRA ISLA

del hermano asesinado, participar del secuestro de la "vieja zorra",<sup>5</sup> tal como le dice Duarte a Eva (Alejandra Flechner), irse a Brasil en lugar de volver a Buenos Aires a pagar el alquiler pendiente–, y acumula en diferentes recipientes el dinero que va obteniendo –un frasco, una urna, una mochila–. Al final de la película, ha transformado la vida de su hermano (todo lo que ha acumulado durante años e incluso el propio cuerpo) en dinero y él mismo se ha transformado, como veremos, en un animal.<sup>6</sup>

Así, la omnipresencia de las fuerzas de seguridad (*Un gallo para Esculapio*) y la ausencia de un Estado visible se complementan y se contradicen con perfecta lógica neoliberal. En estas producciones recientes de los directores de *Pizza, birra, faso* podemos ver, además, el desarrollo de un aprendizaje que no encontramos en su primer largo.

En *Un gallo para Esculapio* la idea de formación se encuentra presente con mucha claridad. Loquillo (Adrián Staltari) llama "cebollitas" a los novatos y el mapa hecho a mano para saber cómo moverse por el Oeste es el "título" que marca la finalización de la carrera de grado. Cuando Loquillo ve que Nelson (Peter Lanzani) tiene el mapa, le dice "te recibiste". Y le explica que el mapa va pasando "de cebollita en cebollita". Los *Gradus ad Parnassum* del curso académico-meritocrático se transforman aquí en los peldaños que descienden por el camino del crimen. Todo el recorrido de Nelson desde que llega a la capital y hasta que se transforma en la mano derecha de Chelo sigue la sintaxis de un (*Anti-)Bildungsroman*. Nelson viaja desde Misiones a la capital para traerle un gallo a su hermano Roque (Diego Cremonesi). En un viaje que parece infinito, por tierra y también por aire, con Vandán como inseparable compañero, busca con tesón a su hermano. En el marco de esta búsqueda familiar, se cruza con la banda de Chelo, tiene una pequeña historia erótica con Vanesa (Andrea Rincón) y una historia amorosa mayor con su *cuñada* Estela (Eleonora Wexler) –a la vez, va desarrollando un vínculo con su sobrino Joaquín (Balthazar Murillo), el hijo de Estela-. En esta (de-)formación va pasando por diferentes etapas, y en el quinto capítulo, antes de

Toda la película puede ser vista, en este sentido, bajo la lógica de la imagen-pulsión (Deleuze, 2005a). Cuando esa imagen peculiar que es para Deleuze la conciencia humana pierde su carácter específico, el cine queda limitado en la ontología deleuzeana a aquella perspectiva que Rancière (2005: 136) identifica con la filosofía de la naturaleza. Desaparece, por decirlo así, el ámbito humano, y con él la perspectiva de la filosofía del espíritu (Rancière, 2005: 136). El mundo de la pantalla queda reducido a naturalismo, a pulsiones elementales y destructivas como únicas formas posibles de comportamiento de los animales humanos. Este es, para Deleuze, el mundo del naturalismo, un mundo anterior a la separación entre el hombre y el animal. Para un análisis más detallado de la animalización de los comportamientos en el film en consonancia con el concepto de imagen-pulsión de Deleuze, cf. Setton 2018.

<sup>6</sup> Siguiendo la tesis de Piglia (2000), se sigue repitiendo hasta el hartazgo que en el policial de la serie negra, el dinero es siempre el móvil, la causa eficiente y final de las acciones –en síntesis, todo– y por extensión en el cine negro. Es innegable que el dinero ocupa un lugar fundamental, pero también es más que obvio que los personajes de estas tradiciones no son racionales, sino antes bien pulsionales en el caso de los criminales, y profundamente éticos, si se trata de detectives, que trabajan por la paga, por la que se harán moler a palos sin tomar por ello un centavo de más.

*la* elípsis de la serie, sale a poner el pecho para robarle el documento a un perejil. Mientras Nelson escapa de su robo, escuchamos la voz de una mujer del equipo de apoyo a familiares de criminales: "Delincuente se hace, no se nace", afirma y luego previene a las mujeres presentes contra las malas compañías y las insta a defender la noche familiar para evitar la resbaladiza pendiente del crimen.

En sus comienzos en el AMBA, Nelson prefiere mantener un perfil bajo, representando un poco al provinciano inocentón, de buenos modales, respetuoso. Con la graduación, se termina esta faceta y Nelson se ha convertido en un "poronga" y hasta termina por tomarle el gusto al apodo "Berenjena", que antes lo ruborizaba. Con gran velocidad va rompiendo todos los vínculos afectivos ajenos al mundo criminal: se pelea con Ismael (Diego Echegoyen), con Vanesa, con Estela. Una transformación similar, aún más radical, observamos en Cetarti. En el duelo final, Duarte le dice "¡Cómo no te vi venir!" (son sus últimas palabras antes de morir). Pero el público sí lo vio venir y también en parte Enzo (Pablo Cedrón), que cuando Cetarti mejoró mucho en su negociación –y le dice que, si no le da 3000 pesos, prefiere quemar todas las cosas-, le señala "me parece que vos te estás juntando mucho con Duarte". Así se marca el aprendizaje realizado: Cetarti logra torcerle el brazo a Enzo -que tiene muchos años de oficio- y sale exitoso de esta negociación. La transformación hacia ese éxito económico también puede ser vista como el recorrido de una anti- formación, como la transformación de Cetarti en un animal de esa selva que es Lapachito. Esta transformación queda acentuada por la última escena, que finaliza con el plano más bello de todo el film. Por el espejo retrovisor vemos cómo Cetarti se va caminando y se adentra en la naturaleza, con un arma y cargado de dinero, luego de que ha matado a Duarte vaciándole todo el cargador del arma, mientras emitía sonidos de rebuznos o jadeos de un animal de gran tamaño, que escuchamos en un primerísimo plano sonoro. En el perfecto diseño de ese último plano, se inscribe con claridad la firma de Caetano como director, que expresa un profundo desencanto político y social.



### Biografías infames. Los emprendedores de siempre: Not All Rugbiers

Historia de un clan (2015), serie dirigida por Luis Ortega, y El clan (2015), film dirigido por Pablo Trapero, llevaron a las pantallas chica y grande respectivamente la historia de la familia Puccio. Situada en San Isidro, el partido más rico del conurbano bonaerense, la casa de los Puccio funcionaba a la vez como residencia familiar y sede del negocio criminal (lugar de reunión de los participantes de la sociedad clandestina y buzón de los secuestrados). Es una familia que participó activamente en el rugby nacional (Alejandro Puccio inte-

EN LA OTRA ISLA

gró la selección argentina) y en la represión y el terrorismo de Estado nacionales (Arquímedes Puccio integró el célebre y triste Batallón de Inteligencia 601). Perdido el empleo estatal en negro con la recuperación de la democracia en 1983, decide redireccionar el secuestro y desaparición de personas en un negocio extorsivo: transformar literalmente a las personas en mercancías. La película de Trapero destaca con insistencia los vínculos entre las fuerzas armadas que ocuparon el Estado durante la última dictadura y el emprendimiento privado del secuestro, dirigido por un ex miembro de las fuerzas de seguridad con vínculos con el ejército. Los negocios criminales de padres e hijos en democracia aparecen, entonces, como la continuación de los negocios estatales durante la dictadura; y los crímenes familiares se presentan así como la continuación de la dictadura por otros, en realidad idénticos medios (secuestro, tortura, extorsión, asesinato, desaparición). Trapero, que siempre abordó el cine como un trabajo familiar y cuya filmografía ha abordado hasta la fatiga los conflictos familiares, opta por presentar a un padre hipnótico y tiránico que somete a los hijos, en lugar de resaltar el fenómeno de la organización familiar criminal. Esto explica, en parte, que no haya aprendizaje de los hijos en la realización de las tareas criminales, pues solamente padecen el sometimiento que les impone su padre. Sin embargo, sí vemos cómo el niño bien que integra los Pumas logra progresar económicamente con asombrosa velocidad (abre un local de ropa e implementos para surfers; compra un gran terreno en San Isidro para construir una casa y mudarse con su novia). "Toda la guita es afanada", como ya había sentenciado el Oso quince años atrás (*Un oso rojo*).

Si se comparan las producciones de los últimos años -por ejemplo, La chica que limpia (Lucas Combina, 2017), Rojo (Benjamín Naishtat, 2018), Lobos (Rodolfo Durán, 2019), Crímenes de familia (Sebastián Schindel, 2020), sólo por nombrar algunas- con las ficciones criminales de comienzos del Nuevo Cine Argentino, es fácil advertir que los criminales han dejado de ser individuos marginales en situaciones económicas más o menos precarias. El imaginario del amenazante ladrón callejero pareciera haber abanado las pantallas del cine y la televisión argentinos o al menos ha perdido centralidad. Esos criminales, improvisados, impredecibles y poco profesionales que podían terminar con la vida de cualquiera en cualquier momento y amenazaban al inmigrante que conseguía un trabajo precario (Bolivia) o al empleado que había cobrado un adelanto (*Un oso rojo*) o al joven de clase media que tenía una moto (Rapado) o al viajero que se tomaba un taxi para ir hasta el aeropuerto (Pizza, birra, faso) han perdido protagonismo. O acaso su imaginaria presencia en las calles resulta tan aterradora que promueve casi exclusivamente la fantasía del encierro (cf. *El marginal*). En las producciones de los últimos años, en cambio, los criminales son representantes de las clases medias más o menos acomodadas, como sucede con Relatos salvajes (Szifrón, 2014), La cordillera (Santiago Mitre, 2017), Animal (Armando Bó Jr., 2018) y la mayor parte de las películas de la dupla Cohn-Duprat (El hombre de al lado, 2008; El ciudadano ilustre, 2016; Mi obra maestra, 2018; 4 x 4, 2019). Muchos de ellos son hombres de negocios. Robert Warshow ha remarcado la similitud del gangster cinematográfico con el hombre de negocios, al destacar su imposibilidad de establecer vínculos afectivos, su soledad inevitable y trágica, su consideración de los seres humanos como medios -sus socios, colaboradores e incluso sus "amigos" - para el ascenso en su carrera criminal, o también como trofeos o manifestaciones de sus logros -sus vínculos amorosos con mujeres esplendorosas-. El camino del gangster, nos dice, es ascender, ascender y ascender, ese es su único lema y en eso radica su éxito. "The World is Yours", reza el cartel luminoso que vemos desde el departamento de Scarface. Pero no hay un lugar al que llegar. Toda la vida del *gangster* es trabajo, búsqueda de progreso y acumulación, y en cuanto descansa, muere asesinado, porque es un mundo en que las únicas relaciones posibles son las de dominación y sumisión. En cuanto uno deja de ser el martillo, se convierte de inmediato en el clavo. El sueño del gangster es, como afirma Warshow, infligir el máximo daño posible y dominar el mundo. Esta caracterización se ajusta a muchos de los criminales protagonistas retratados en los últimos años por las ficciones argentinas.<sup>7</sup>

EN LA OTRA ISL

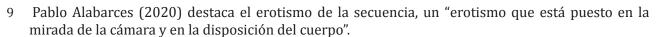
En este sentido, no debe sorprender que, entre las últimas producciones, se encuentren *biopics*, como las del Clan Puccio o *El ángel* (2018), de Luis Ortega. Leo Lowenthal ha indicado tempranamente que las biografías de personajes reales, cuyo número e importancia en el mercado creció de manera extraordinaria en la primera mitad del siglo XX, son postuladas en gran medida como "ejemplos de éxito que pueden ser imitados. Estas historias de vida están destinadas a ser modelos educativos. Están escritas, al menos en lo ideológico, para aquellos que al día siguiente habrán de intentar emular al hombre que acaban de envidiar" (1961: 113). Muchas de las películas y series favorecen esta imitación, vinculada de manera estrecha con una construcción seductora de la figura del villano. Esto se puede ver en *Historia de un clan y El ángel*: los parlamentos de Arquímedes Puccio, 'cancheros', buscan suscitar la admiración del espectador y lo distinguen del resto de los <u>personajes;</u>8 en *El ángel*, en cambio, la fascinación se inscribe en la perspectiva de la cáma-

- 7 Esta caracterización del criminal ya había estado presente en varias producciones de Caetano y Trapero, pero no se trataba de los protagonistas de las películas, sino de sus antagonistas, el Turco (René Lavand) en *Un oso rojo*, el Perro (Carlos Weber) en *Carancho*, Willy Marmota (Carlos Belloso) en *Tumberos*. En esas producciones más tempranas, el dinero tenía una significación por completo diferente para los protagonistas. La acción final de Rubén en *Un oso rojo*, el regalo, el don, parece por completo inconcebible en estos hombres de negocios que son los protagonistas de las nuevas ficciones criminales.
- 8 Esto en verdad es así hasta la mitad de la serie aproximadamente. A medida que avanzan los capítulos, todos los diálogos van tomando el tono "canchero" de Arquímedes, como si los guionistas se hubieran fascinado con su propio procedimiento. Incluso Nélida Bollini (Verónica Llinás), en una situación crítica extrema como es el secuestro, habla de ese modo con su secuestrador, y también lo hace Maguila, a pesar de que, en términos generales, está concebido como un personaje de muy pocas luces.

ra, en el encuadre, en la demora del plano sobre el cuerpo y el rostro del protagonista. Esto se percibe con claridad en la primera secuencia del film, por ejemplo, cuando vemos a Robledo Puch (Lorenzo "Toto" Ferro) bailando dentro de la casa a la que ha entrado a robar. Este héroe no se ajusta a la descripción de Warshow del *gangster*, tal como sí sucede con Arquímedes. *El ángel* representa no el ideal de la vida como trabajo y progreso constante, sino un *laissez-faire* dionisíaco que incluye la destrucción y el erotismo como elementos fundamentales. La fascinación promovida se percibe, así, frente al carácter anarquista, espontáneo del protagonista. Los crímenes de Robledo Puch son revestidos de una libertad de acción infinita, una espontaneidad total y un *sex-appeal* exuberante. Frente al ideal del hombre de negocios exitoso, que logra encontrar una veta particular, novedosa, no explorada del mercado (Arquímedes Puccio, Duarte), Robledo Puch se muestra como ideal de descontrol, erotismo y vitalidad sin restricciones, sin límite alguno de la sociedad o el Estado.

## Dramas carcerlarios: fantasía antipobre y el sueño (pesadillesco) del encierro del otro

Las tres temporadas de *El marginal* (Luis Ortega y Adrián Caetano, 2016-2019) conforman una de las producciones audiovisuales argentinas más importantes de los últimos tiempos. En el primer capítulo de la serie, la narración es ajustada, los planos meticulosamente diseñados, como lo son el trabajo de arte, la selección de locaciones, el *casting*, el guión y los diálogos. Este capítulo presenta algunos puntos en común con el primero de *Tumberos*, la serie carcelaria que Caetano dirigió en 2002. En ambos, encontramos tres elementos comunes: la "caída" de un hombre de la ley (un abogado, en *Tumberos*; un policía, en *El marginal*) en la cárcel, el confinamiento de la comunidad masculina, el homicidio atribuido al protagonista, del que en principio nada sabemos. El ingreso en la cárcel es un ritual de pasaje, desde el exterior, poblado de relaciones con mujeres (madre, novia, esposa, abuelas, tías, hermanas, amantes, prostitutas, posibles compañeras de trabajo, etc.), hacia un aislamiento únicamente masculino. En *El marginal*, sin embargo, en contraste con *Tumberos* (y con muchas otras series carcelarias), el carácter unisexual de la reclusión se ve mitigado



<sup>10</sup> Se trata de un pasaje en sentido contrario al rito de la despedida de soltero, que va desde la comunidad viril hacia el matrimonio, el espacio compartido con la mujer. El vínculo entre el ingreso a la cárcel y la despedida de soltero está subrayado en el comienzo de *Tumberos* (Setton 2015). La despedida de soltero es otro ritual de pasaje unisexual en que la mujer es excluida de la celebración aunque ocasionalmente pueda ser incluida como objeto el colectivo masculino. Este ritual es, muchas veces, no demasiado diferente de la violación en manada. Significativamente, en ambos ritos, quien realiza el pasaje de un ámbito a otro puede ser violado por el grupo de hombres, ya sea como despedida (de soltero) o como bienvenida (a la cárcel).



por las presencias de Emma (Martina Guzmán), las visitas (sanitarias), las chicas trans, separadas en otro pabellón, Rita (Verónica Llinás) en la segunda temporada, Estela Morales (Ana María Piccio), en la tercera, Luna (Maite Lanata), durante los primeros capítulos de la serie. Por otra parte, este ingreso novedoso de las mujeres en el espacio por tradición masculino llega a tal punto que la prostitución femenina se practica con regularidad (esto permite, por ejemplo, que un preso debute heterosexualmente dentro de la cárcel) o que una adolescente pueda festejar allí su fiesta de 15. Así, los ritos de iniciación heterosexuales pueden ser llevados a cabo sin inconvenientes, pues en los hechos las mujeres pueden ahora ingresar a este encierro masculino, e integrar como funcionarias la institución carcelaria.

Las tres temporadas de la serie repiten una trama esquemática fundamental: la "caída" en la cárcel de un personaje que "no pertenece" a ese mundo y debe luchar por sobrevivir en él sin ser violado y / o sometido por completo a la esclavitud. Esto no es tanto una singularidad de la serie, sino más bien parte del género y del imaginario social del mundo carcelario, en el que, como le dice Mario Borges (Claudio Rissi) a su hermano Diosito (Nicolás Furtado), "cogés o te cogen", "no hay una tercera posición". La serie ofrece en sus diferentes temporadas respectivos personajes caídos, encarnados por actores 'sexis' de diferentes generaciones: Pastor-Palacios (Juan Minujín), el Doc (Esteban Lamothe), Moco (Lorenzo "Toto" Ferro). Se trata de actores lindos, cool y más o menos consagrados y premiados, que fomentan la identificación del espectador de las clases medias y encarnan personajes que llegan a la cárcel por alguna brusca peripecia en su vida. La víctima de esta caída es, de temporada en temporada, más joven, más blanca, más adinerada, más ingenua. Entre Pastor –un policía presuntamente corrupto– y Moco –un niño rico que se alcoholiza y tiene un accidente automovilístico- hay veinticinco años y toneladas de ingenuidad de diferencia. (Moco no sólo es "más blanco" que sus predecesores, es, además, casi una hoja en blanco; incluso es virgen.) Salvo estos protagonistas, los actores que interpretan a los reclusos bien podrían ser (y alguno lo es, de hecho) aquellos actores desconocidos o no actores de los comienzos del Nuevo Cine Argentino. El aspecto, la gestualidad y el habla de muchos coinciden casi con plenitud con el imaginario de la delincuencia promovido por el discurso de la inseguridad de casi todos los medios masivos y de buena parte de la política. Así, el encierro (de los excluidos) funciona como fantasía de seguridad de la clase media atemorizada.

El carácter unisexual del mundo representado no es, naturalmente, un rasgo autoral, sino, por el contrario, histórico. Alfredo Grieco y Bavio (2016) ha señalado al respecto que el mundo exclusivamente masculino de *Tumberos* está menos determinado por una decisión autoral que por una tradición narrativa y genérica: "Como en el *western*, como en el policial negro, como en la épica clásica, como en la *Biblia*, las mujeres son fundamentales, pero no son protagonistas [...] El mundo de estas teleseries [*Okupas* y *Tumeros*] es masculino por una historia e institucionalización de exclusiones, antes que por decisión de los protagonistas, o de los autores" (219).

EN LA OTRA ISL

El miedo de las clases medias a encontrarse con individuos amenazantes en las calles, elaborado en las primeras producciones del Nuevo Cine Argentino, es suplantado ahora por el disfrute visual, cinematográfico-televisivo de ver cómo, en el marco del encierro, ejercen la violencia unos sobre otros. Este disfrute confortable de ver a los pobres matarse entre sí tiene como condición de posibilidad la exterioridad del punto de vista, tal como sucede en la serie con el despacho de Antín (Gerardo Romano), quien, desde el enorme ventanal de su oficina –y también en las pantallas que reproducen las imágenes tomadas por las cámaras de seguridad–, se complace en ver el espectáculo de la violencia en sus diferentes modos.

Este disfrute visual de la violencia se complementa por un punto de vista interior, el del protagonista caído de cada temporada. Este punto de vista complementario reúne una fantasía gnoseológica, una pesadilla y un sueño de triunfo o al menos de integración o adaptación. La interioridad del punto de vista del protagonista extranjero sirve para hacer voyeurismo carcelario, tal como ya en *Elefante blanco* pudimos acceder al turismo de la villa. En una cárcel dividida en espacios segmentados por la pertenencia grupal, en la que el acceso a un espacio ajeno puede importar la muerte, el protagonista caído y extranjero puede circular por los diferentes espacios. En el marco de la trama, el punto de vista interior conlleva la interacción de ese personaje con el mundo desconocido y hostil: se trata de ver de qué modo puede desenvolverse el individuo amenazado en esas circunstancias extremas, desfavorables y ajenas. En este sentido, la sintaxis de cada temporada puede ser vista como una sintaxis de *film noir* invertida: la transformación de la pesadilla en sueño de triunfo.

El ingreso bautismal de estos ángeles caídos en una temporada en el infierno está determinado por una economía de duelos, engaños, sometimientos y humillaciones. Pastor debe enfrentarse con Morcilla (Carlos Portaluppi) y Fiorella (Guido Botto Fiora) para poder tener un lugar donde dormir;<sup>12</sup> el Doc casi es violado por los integrantes de la Sarandí en dos ocasiones (en una se salva por una requisa inesperada cuando ya está con los pantalones bajos y en la otra por la intervención de la banda de los Borges, que intervienen en su defensa cuando lo tienen contra la pared y ya le mordieron la oreja); antes de que Moco ingrese, Eduardo Pardo (Gustavo Garzón) paga para que le "protejan el culo" y, una vez adentro, no lo dejan siquiera caminar solo por la cárcel y Diosito lo trata como si fuera un niño. Así, el ingreso supone el riesgo de la infantilización, el sometimiento, la violación y la imposición de una identidad estigmatizada – "lavataper", "Valerio" – dentro del imaginario carcelario.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Además de que lo castigan con una estadía en el buzón porque le habían plantado un arma y lo amenazan en diferentes momentos con "rellenarle el orto".

<sup>13 &</sup>quot;Lavataper" y "Valerio" son utilizados dentro de la serie. Son los términos que se utilizan, o se

TRA ISLA

Para fantasía de seguridad de las clases acomodadas, ya estaba el aislamiento en los countries y barrios cerrados, que también fue trabajado en los últimos años en el cine: Cara de queso -mi primer ghetto- (Ariel Winograd, 2006), Una semana solos (Celina Murga, 2009), Las viudas de los jueves (Marcelo Piñeyro, 2009), Los Marziano (Ana Katz, 2011), Betibú (Miguel Cohan, 2014). Pero en El marginal la fantasía del encierro tiene al menos tres facetas nuevas. La primera, como adelantamos, encarnada en la figura de Antín y sobre todo en su punto de vista, bien desde arriba disfrutando con comodidad de ver cómo los presos se matan o castigan unos a otros (algo similar al punto de vista elevado de *Elefante blanco*), además de beneficiarse económicamente con los negocios del patio y las peleas. A esa fantasía de disfrute escópico, encierro seguro y retaliación placentera, se suma otra fantasía pesadillesca, la de la caída de un miembro de las clases medias en el encierro violento de la pobreza carcelaria (Luna, Pastor, el Doc, Moco). Esta pesadilla está acompañada por otra fantasía, la del triunfo, al menos parcial, del niñe o joven de clase media sobre estos peligrosos excluidos, que en muchos casos nada tienen que perder. En cada temporada, el blanco que ha caído entre 'la negrada' (?) sale ileso, triunfa dentro de ese mundo ajeno de peligros violentos, tal como Luna también logra salir ilesa en la primera temporada. Así, la pesadilla se transforma en fantasía de dominio, colaboración satisfactoria o al menos salvación por las influencias familiares. Pastor, un policía encubierto y posiblemente corrupto, logra escapar y mata a Diosito, uno de los capos de la cárcel; el Doc, que está en la cárcel por hacerse cargo del crimen de su amante, víctima de violencia de género, logra escapar (y dos años después, salteadas la tercera y primera temporadas, regresa y revive a Diosito); y Moco, un adolescente alocado que mata sin conciencia a sus amigos en un accidente de tránsito, mata de una puñalada a Bruni (Alejandro Awada), que por breves instantes logra el dominio de la cárcel y salva así a Mario Borges –de este modo, logra restablecer el dominio de los Borges y evita así la muerte de ambos hermanos (la banda de los Borges desentierra a Diosito, a quien Bruni había enterrado vivo)-. En las tres temporadas, el personaje caído poco o nada sabe del mundo carcelario, pero lo aprende todo o al menos lo suficiente para sobrevivir ileso. En esto se revela la fantasía se adaptación absoluta de las clases medias, el imaginario de un poder de adaptación ante cualesquiera circunstancias.

### Conclusión

Como hemos indicado, el Nuevo Cine Argentino introdujo, en sus comienzos, un nuevo tipo de narración, determinada por un mundo en crisis, la violencia y vínculos precarios pero significativos entre los personajes y su entorno. Esto sustituyó, como ha señalado

utilizaban, para designar el escalafón más bajo en la jerarquía carcelaria. El que lava los platos, limpia, plancha para los demás es considerado un cobarde, un tontito, un "moquero".

EN LA OTRA ISLA

Jens Andermann, al "detective social" (2015: 31) como personaje eminente del cine del regreso de la democracia. Al desterrar de las pantallas la Historia, las clases populares y las calles, así como la clase media venida a menos, tuvieron gran protagonismo en las pequeñas historias del presente. Ahora que esos criminales improvisados casi han desaparecido de las calles de las pantallas y se encuentran reunidos en la cárcel, ahora que los criminales en libertad han ascendido de clase, la pertenencia de clase ha perdido gran parte de su peso en el comportamiento de los personajes y las tramas genéricas determinan en gran medida los códigos de los vínculos, las acciones y los modos del ejercicio de la violencia.<sup>14</sup> Así, el crimen ha cobrado mayor previsibilidad, ante todo en géneros como el drama carcelario y las biopics de hombres infames. Estos géneros se presentan, al menos parcialmente, como la realización de las fantasías neoliberales de ciertas clases acomodadas y propenden a perder su capacidad de crítica social. En el caso de *El marginal*, por ejemplo, este rasgo de crítica social va desapareciendo en el transcurso de la serie, y ya casi está ausente por completo en la tercera temporada. El film noir, un género marcado desde su origen por la ambigüedad, la conjunción de la imagen pulsión, la omnipresencia de las fuerzas de seguridad y la significación abrumadora del dinero como determinante principal de los vínculos, ofrece, en cambio, la perspectiva más pesimista y a la vez más aguda de crítica social. A las películas que hemos analizado, podrían añadirse, dentro de esta serie, Carancho (Trapero, 2010), El perro Molina (Campusano, 2014), e incluso muchas otras –por ejemplo, La mujer sin cabeza (Martel, 2008), El asaltante (Fendrik, 2009), Vil romance (Campusano, 2009), Vikingo (Campusano, 2009), Relatos salvajes (Szifron, 2014), Zama (Martel, 2017) – que, sin encuadrarse dentro del film noir, sí comparten la perspectiva oscura, pesimista del mundo, que se contrapone a los sueños de encierro, dominación y adaptación plena que se expresan en otras producciones audiovisuales.

### Bibliografía

Alabarces, Pablo (2020). "Primera clase: La vida de los hombres infames, o al menos de uno", <a href="https://youtu.be/wICG\_3Vl-t0">https://youtu.be/wICG\_3Vl-t0</a>.

Altman, Rick (1999). Film / Genre. Londres: British Film Institute.

Andermann, Jens (2015). Nuevo Cine Argentino. Buenos Aires: Paidós.

Bernini, Emilio, Choi, Domin y Goggi, Daniela (2004). "Los no realistas. Conversación con Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas". *Kilómtro 111. Ensayos sobre cine*, 5, 153-169. Borde, Raymond y Chaumeton, Etienne (1958). *Panorama del cine negro*. Buenos Aires: Losan-

ge.

<sup>14</sup> Warshow (1964) ha señalado las particularidades del ejercicio de la violencia en el *western* y la películas de gangsters; Borde y Chaumeton (1958), en cambio, han descrito este fenómeno en el *police procedural* y el *film noir.* Como muestran estos análisis, cada género tiene una particular tradición en los códigos y requisitos del ejercicio de la violencia.

Busqued, Carlos (2009). Bajo este sol tremendo. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles (2005a). "Del afecto a la acción: la imagen-pulsión". *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine*. Trad. Irene Agoff. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 179-201.

Deleuze, Gilles. (2005b). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine.* Trad. Irene Agoff. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós.

Grieco y Bavio (2016). "La verdad os hará libres: de *Okupas* a *Tumberos*", en Setton, Román y Pignatiello, Gerardo (comps.). *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio.* Buenos Aires: Título, 215-226.

Löwenthal, Leo (1961). "The Triumph of Mass Idols". *Literature, Popular Culture and Society*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 109-140.

Piglia, Ricardo. Crítica y ficción. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

Rancière, Jacques (2005). "¿De una imagen a otra? Deleuze y las edades Del cine"- *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 129-146. Traducción: Carles Roche.

Ravaschino, Guillermo (2012). "Elefante Blanco", https://www.cineismo.com/criticas/elefante-blanco.htm.

Setton, Román (2015). "*Tumberos*: crímenes entre hombres. Engaños y lealtades, confinamientos y libertades". *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 4.8, 384-406.

Setton, Román (2018a). "La deriva industrial: Adrián Caetano, Pablo Trapero, Lucrecia Martel, Diego Lerman". Emilio Bernini (comp.). *Después del nuevo cine. Diez miradas en torno al cine argentino contemporáneo.* Buenos Aires: EUFyL, 73-85.

Setton, Román (2018b). "El otro hermano, animalidad, razón utilitaria y política como pilares constructivos del noir en la actualidad". Alea. Estudios Neolatinos, 20.1, 110-124.

Warshow, Robert (1964). "The Gangster as Tragic Hero" y "Movie Chronicle: The Westerner". *The Immediate Experience. Movies, Comics, Thatre, and Other Aspects of Popular Culture.* New York: Anchor Books, 1964, 83-88 y 89-106.



# EL WESTERN EN EL CINE ARGENTINO CONTEMPORÁNEO Y LOS RELATOS FUNDACIONALES SOBRE EL DESIERTO NEGRO Y ÁBALLAY EL HOMBRE SIN MIEDO POR M. LAURA LATTANZI

The western in contemporary Argentine cinema and the founding stories.

About *El desierto negro* and *Aballay el hombre sin miedo*.

### Resumen

En este artículo nos proponemos analizar dos filmes argentinos contemporáneos que pueden ser enmarcados dentro del género *western*: *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007) y *Aballay el hombre sin miedo* (Fernando Spiner, 2010). Ambas producciones presentan propuestas estéticas y narrativas disimiles, sin embargo comparten algunos elementos relevantes en común: su relato se inscribe en una misma época, y presentan elementos culturales en común, los que podemos agrupar bajo la denominación de *western* criollo. Nuestro objetivo será analizar ambas producciones con relación a su inscripción en la tradición del género y su vinculo con la conformación de un relato histórico fundacional. La metodología para el análisis de los filmes utiliza una perspectiva interdisciplinaria que nos permite describir y analizar los diversos elementos que componen las producciones audiovisuales, los códigos distintivos tanto visuales (iconocidad) como gráficos, sonoros y sintácticos (montaje), pero también se atenderá a los componentes narratológicos (regímenes narrativos) y culturales (sistema de representación simbólica y las señales de identidad recurrentes).



cine argentino, western, historia.

#### **Abstract**

In this article we propose to analyze two contemporary Argentine films that can be framed within the western genre: *El desierto negro* (Gaspar Scheuer, 2007) and *Aballay el hombre sin miedo* (Fernando Spiner, 2010). Both productions present dissimilar aesthetic and narrative proposals, however they share some relevant elements in common: their story is inscribed in the same era, and they have cultural elements in common, which we can group under the denomination of western criollo. Our objective will be to analyse both productions in relation to their inscription in the tradition of the genre and their link with the formation of a founding historical account. The methodology for the analysis of films uses an interdisciplinary perspective that allows us to describe and analyse the various elements that make up audiovisual productions, distinctive codes both visual (iconocity) as well as graphic, sound and syntactic (montage), but it will also attend to the narratological components (narrative regimes) and cultural components (symbolic representation system and recurrent signs of identity).

### **Key words**

Argentine cinema, western, history.



### Introducción

Este trabajo surge a partir de una primera observación dentro del cine argentino reciente que llamó nuestra atención: la emergencia en un corto período de tiempo de algunas producciones que pueden ser enmarcadas desde la perspectiva del género western. Nos referimos a los filmes: El desierto negro (Gaspar Scheuer, 2007), Aballay el hombre sin miedo (Fernando Spiner, 2010), El Movimiento (Benjamin Naishtat, 2015) y Jauja (Lisandro Alonso, 2014). Nos resultó curioso dicho fenómeno ya que el western no contaba con mucha presencia en la historia cinematográfica argentina contemporánea, ya sea como género que organiza a un film, o como un lenguaje con códigos posibles de ser reapropiados. Aunque sí es relevante mencionar toda una tradición hasta la década del setenta del denominado western criollo, en el que convergen el Far West norteamericano, y la gauchesca cinematográfica, que va de Nobleza gaucha (Humberto Cairo, Enrique Ernesto Gunche y Eduardo Martínez de la Pera, 1915), Pampa bárbara (Lucas Demare, Hugo Fregonese, 1945) a Juan Moreira (Leonardo Favio, 1973).

Los filmes contemporáneos antes mencionados presentan propuestas estéticas y narrativas disimiles, sin embargo comparten algunos elementos relevantes en común. En primer lugar tematizan una misma época, y en segundo lugar presentan elementos culturales en común: el criollismo como tópico y el *western* como uno de sus géneros.



En relación con el primero podemos mencionar cómo todos ellos asientan su relato en el contexto del siglo XIX, marcado, en mayor o menor medida según el film, por la campaña militar para la integración de las tierras al proceso de organización nacional del Estado –proceso conocido como "Campaña del Desierto" –. Se trata de un proceso que pretende consolidar un "episteme nacional" que establece los límites de una identidad argentina, y que define un "nosotros" y un "otro", implicando esto una exclusión cultural, así como también, la desaparición física de quienes no calzaban con este modelo. Al respecto, es que se produce una lucha entre quienes, en el nombre de la civilización y la conformación de un Estado, se imponen frente a los sujetos que no pueden integrarse: los bárbaros, que están aquí representados en indios y gauchos.

A su vez, y con respecto al segundo elemento antes mencionado, estos largometrajes no solo se inscriben en una temporalidad histórica determinada, sino también en un espacio específico: el universo rural. Ello implicará considerar, en mayor o menor medida, algunas referencias a la tradición cultural gauchesca, el criollismo, que en el campo cinematográfico se combinará con el género *western*. Estos elementos son los que componen la particular ambientación que estos largometrajes comparten, los que se observan a través del

vestuario, locaciones, modos de hablar, tipificación de los personajes, etc., y que responden a estereotipos socialmente identificables que permiten al espectador ubicarse en un determinado universo simbólico.

Nos interesa por tanto analizar estos filmes en relación con su inscripción en el género *western*, sus acercamientos y distancias con respecto a dicho modelo, considerando su adaptación local a través del criollismo. A su vez queremos destacar la inscripción de estos relatos dentro de una narrativa histórica nacional, considerando a su vez que los filmes *western* pretenden fundar un relato originario, el de la conformación de los Estado-Nación. Para ello, y en este artículo en particular, analizaremos dos casos disimiles *Aballay el hombre sin miedo* y *El desierto negro*.

### Aballay el hombre sin miedo

Entre los filmes antes mencionados Aballay es, en términos generales, el más tradicional en relación con su inscripción en un género cinematográfico -el western-. Ello implica que se adscribe al género no como cita, deconstrucción, parodia, o como elemento que se combina con otros estilos -como suele sucederse en algos filmes contemporáneos-, sino que estamos en presencia de un cine de género propiamente tal<sup>1</sup>. La construcción de escenas y planos responden a los estereotipos del western, así como también a un cierto uso simbólico de imágenes, sonidos y situaciones claves. Hay primeros planos de las miradas -la de los "malos" con ojos saltones que confirman la malicia inherente que portan-, y clásicas tomas panorámicas en donde se destaca el color azul del cielo y la tierra árida, desértica. Observamos también panorámicas del hombre montado a caballo en la inmensidad de un paisaje montañoso que lo envuelve; vemos planos a contraluz producidos por una luna llena imponente; y escuchamos y observamos el galope de los caballos que acompañan con nervio las acciones del film. Asimismo, hay carrozas, monedas que se lanzan al aire para decidir vidas, y gauchos alcoholizados. Esta composición de las imágenes, a su vez, se articula con los estereotipos del mundo rural argentino, configurando un imaginario que demarca las fronteras, los binomios <u>unitarios v fed</u>erales<sup>2</sup>, civilización y barbarie. Esto puede observarse, por ejemplo, en la escena



<sup>1</sup> Para una teoría de los géneros cinematográficos véase Rick Altman (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

La lucha entre unitarios y federales se remonta al estallido de la revolución de Mayo en 1810 cuando desde Buenos Aires reclamaron para esta ciudad la sede de una autoridad general que debía sustituir al desaparecido Virrey. Los pueblos del interior se opusieron pues no aceptaban su subordinación, exigiendo su lugar en las decisiones del futuro gobierno nacional. Por eso hablaron prontamente de Federación o Confederación de provincias. Es así que, al poco tiempo, dos modelos de nación con intereses políticos y económicos diversos comenzaban a enfrentarse en el escenario político del país. Estos dos modelos, además, se arraigan en una tradición cultural que traduce a los unitarios y federales en el binomio civilización y barbarie. Sarmiento, en obras como *Facundo* (1845) o *El Chacho* 

inicial de la película, donde el personaje principal, Julián, y su padre, son caracterizados como personas de clase acomodada, provenientes de la civilización –la ciudad de Buenos Aires–, e ingresan con su carruaje en el espacio rural dominado por un paisaje imponente, salvaje, donde serán atacados por los gauchos bárbaros. Así, se instala, desde el inicio del film, al espacio rural como el lugar de la barbarie, condición que se encontraba presente en las producciones del cine clásico argentino, pero que también, implica la decisión del realizador de seguir de manera fiel los estereotipos dados por el género *western*. Al mismo tiempo, los gauchos se presentan generalmente como salvajes y tiranos, mientras que los pobladores son sumisos y temerosos.

En cuanto a la estructura narrativa podemos destacar cómo ésta responde también al sistema clásico del *western*, que en términos generales transcurre de la siguiente manera: hay un conflicto dentro de la comunidad; y el héroe eventualmente decide tomar parte del conflicto y su participación precipita una lucha a muerte entre él y uno o más villanos<sup>3</sup>.

A su vez, y como suele suceder con el western, éste se inscribe en los albores del nacimiento de un Estado Nación, en los territorios donde todavía se está al margen de las leyes de la civilización. En el caso argentino podemos, por tanto, situarlo hacia la segunda mitad del siglo XIX en los espacios rurales donde aún se impone la ley del gaucho más fuerte.

La historia del film está basada en el cuento del escritor argentino Antonio Di Benedetto, que lleva el mismo nombre, *Aballay*. Revisemos ahora su argumento.

Aballay es el jefe de una banda de gauchos bandidos que se impone en el territorio a través de la violencia y el terror. En uno de sus asaltos en busca de oro a una caravana custodiada por oficiales del ejército, Aballay degüella a uno de los pasajeros. Mientras sus hombres se dan rápidamente a la fuga con el botín, el gaucho se queda y descubre oculto en un cofre al hijo del hombre que acaba de matar. En la mirada del niño reconoce el horror del que ha sido capaz, y algo se quiebra dentro de él. Espantado de sí mismo, decide tomar la lección de los místicos estilitas penitentes, que purgaban sus pecados subiéndose a una columna de la que no bajaban por el resto de su vida, para hacer lo propio: montar su caballo para ya no descender nunca más. Con el pasar de los años, Aballay se convertirá ante la mirada del pueblo en una especie de santo, al que apodan "el pobre". Pero a pesar de su conversión, la imagen de los ojos de aquel niño no lo abandonará, y años más tarde, deberá enfrentarse a su venganza.

Este es el argumento que tanto el relato de Di Benedetto (2004) como Spiner

<sup>(1868),</sup> es quizás el mayor ideólogo de esta tipificación política, racista e ideológica, utilizando en sus textos diversos recursos de clasificación que van desde el análisis sociológico de la realidad argentina hasta descripciones estéticas de modos de actuar, hablar, comer y vestir.

<sup>3</sup> Véase Jon Tuska (1976).

comparten, sin embargo, en el caso del film, se le brindará una mayor jerarquía narrativa a la historia del niño, Julián Herralde, quien, convertido en un joven porteño, retorna a esos territorios desiertos –el pueblo La Malaria– a vengar la muerte de su padre. La película relata cómo al llegar al pueblo se enamora de una muchacha, Juana, y observa que ella, como toda la comunidad, está bajo la opresión de uno de los gauchos partícipes de la muerte de su padre, "El muerto". Julián logrará salvar al pueblo de esta tiranía, incluso con la ayuda de Aballay, y obtendrá el amor de la chica. Así, Spiner nutre el relato de Di Benedetto con otros personajes, como "el Muerto" y Juana, quienes multiplican los conflictos: la venganza que se entrelaza con la lucha por una mujer –quien también pretende "el muerto" –, y la liberación de un pueblo subyugado a los caprichos de un tirano. De esta forma, en el caso de la película el protagonista será el joven Julián, cuyas acciones dominan el relato y el conflicto central.

Esta elección del director de centrarse en la historia del joven, le permite a Spiner filmar el "western gaucho" como una suerte de drama introspectivo de corte naturalista que deja en segundo plano el relato más mítico y metafísico que rodea la figura de Aballay, el cual estaba presente en mayor medida en el cuento de Di Benedetto. Como menciona la académica argentina Adriana Bocchino

En tanto el cuento de Di Benedetto trabaja con la paciencia del asceta ermitaño, encerrado en el confín de la pampa argentina y la marca terrible y original y siempre renovada de la culpa, la película de Spiner desbarranca hacia la tramitación de una venganza personal. Es notable la reconversión del género por medio de la torsión en la temática: del relato metafísico a lo que ha sido llamado "western gaucho" (Adriana Bocchino, 2014: 101).



Se trata entonces de un desplazamiento de un relato de corte metafísico, característico de las tierras del desierto pampeanas<sup>4</sup>, hacia uno de corte laico, el de la civilización de los Estado-Nación del siglo XIX que se impone por sobre la barbarie, el pasado salvaje de Aballay; pero también, por sobre las mitologías populares, su conversión mítico-religiosa y la devoción de un pueblo que le rinde culto con altares improvisados.

La figura de Aballay, entonces, se presenta en la película como una suerte de símbolo

La pampa con su particular geografía ha sido considerada como un espacio capaz de formar un singular carácter entre sus habitantes, como así también una posible figura con la que componer una metafísica nacional. Para una compilación de artículos sobre el tema véase Carlos Estrada (2007). *Metafísica de la pampa*. Biblioteca Nacional: Buenos Aires. Por otra parte es importante mencionar algunas tradiciones fundamentales sobre estas figuras de la gauchesca y su territorio: el gaucho como tipo humano; la pampa como medio autónomo y potente de su desarrollo psico-vital; el contraste campo-ciudad; las influencias étnicas de Europa y el indio; el destino social de la Argentina; así como el poema *Martín Fierro*. Cabe señalar que, tomados estética, épica y míticamente, son temas que abordan y/o adaptan, con influencias del modernismo lugoniano, autores como Borges, Martínez Estrada, Mallea, Scalabrini Ortiz, Astrada. Sobre ello también volveremos en el desarrollo de este capítulo.

N LA OTRA ISLA

mítico-religioso popular, pero del que sabemos, está a punto de desaparecer por la mirada de la civilización que lo acecha, y que halla su representación visual en la imagen de un primerísimo primer plano de los ojos del niño al momento de ver al asesino de su padre, el cual se repite en diversos momentos del film. Y ello, porque el motor del relato es la venganza de Julián, y a pesar de que otras motivaciones se cruzan en el camino (como por ejemplo, Juana), el joven no abandonará por nada la misión de hacer sentencia por mano propia, y ajusticiar la muerte de su padre. A pesar de la conversión del gaucho, la penitencia auto-impuesta y el grado de santo que le ha otorgado el pueblo de La Malaria, la lucha a muerte entre el joven Julián y Aballay, es el horizonte siempre irreductible de esta historia. La civilización galopa a toda fuerza y nada podrá detenerla. Es interesante, en este sentido, destacar también que la motivación de Julián es personal y arraigada en un pasado que le mandata venganza. Así, es el mismo pasado, con su "fuerza fuerte"<sup>5</sup>, el que domina el presente y desata el desenlace final: el gaucho mítico caerá en manos de Julián, pisando el suelo por primera vez luego de su penitencia.

De esta forma, Aballay viene a representar al héroe trágico, mítico, desgarrado y entregado al tiempo del pasado irreductible, dominante y destructor, que vendrá, con la fuerza de la civilización y su progreso, a darle un sentido pleno al presente. Así, su destino es irreversible, por dos fuerzas temporales que convergen en él y en su venganza personal: la condena de su pasado –las barbaries acometidas– y la fuerza irreductible del progreso civilizatorio. Así, Aballay se convierte en bisagra de dos figuras estético-temporales al desplazarse de la paradoja trágica al drama finalista. Su potencial trágico, mítico, pero abierto a una posible redención, finalizará con su propio fallecimiento, para darle paso así a la muerte como sentido, al drama finalista, que concreta la muerte como destino.

Si leemos esto en términos benjaminianos podemos advertir entonces que la "fuerza fuerte" del pasado impone su dominación en el presente –la victoria de la civilización–, por sobre la "fuerza débil y mesiánica" –la del Aballay santo–, que ya no resiste a su inversión en presente –su destino–. Ello también nos lleva a considerar una distinción que ha estado presente en este análisis y que refiere a la diferenciación benjaminiana entre mito e Historia. Dice la filósofa e historiadora intelectual Susan Buck-Morss sobre ello:

En términos estrictos mito e historia son incompatibles. El primero prescribe que, en tanto los seres humanos son impotentes para interferir en la obra del destino, nada verdaderamente nuevo puede ocurrir, mientras

Nos referimos a la caracterización de Walter Benjamin en sus "Tesis sobre la Historia" en la que frente a los paradigmas historiográficos que imponen un sentido, le dan un orden establecido a la Historia -los de la "fuerza fuerte", el contrapone la figura de la "débil fuerza mesiánica", que el historiador puede detectar mediante el ejercicio de una hermenéutica a contrapelo de la historiografía.

que el concepto de historia supone la posibilidad de influencia humana sobre los acontecimientos, y con ella, la responsabilidad moral y política de los actores, como agentes conscientes en la conformación de su propio destino (Susan Buck-Morss, 1995: 95).

Esta distinción, entonces, nos lleva a considerar las figuras temporales de Aballay de la siguiente forma: el gaucho santo, en tanto último resquicio del mito, se encuentra impotente para interferir en la obra del progreso con su destino irreductible y finalmente, se rinde frente a un concepto de Historia que supone la posibilidad de influencia humana sobre los acontecimientos –la venganza de Julián–.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar cómo esta "fuerza fuerte" que fija un sentido único de la Historia, será también el material con el que construir el mito del nacimiento de una nación que sea acorde con un modelo de Historia oficial tradicional. En este sentido, Bazin reconoce en el *western* norteamericano –en el que, como hemos mencionado reiteradamente, este film se inscribe desde su versión criolla– y el cine soviético, la posibilidad del dispositivo cinematográfico de fundar un relato originario de la constitución de un nuevo orden:

Como la conquista del Oeste, la Revolución soviética es un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización. Una y otra han engendrado los mitos necesarios para la confirmación de la Historia; una y otra también han tenido que reinventar la moral, encontrar en su fuente viva, antes de que se mezcle o manche, el principio de la ley que pondrá orden en el caos, que separará el cielo de la tierra. Pero quizá el cine ha sido el único lenguaje capaz no solamente de expresar, sino, sobre todo, de darle su verdadera dimensión estética (André Bazin, 1990: 254).

EN LA OTRA ISLA

Si bien sabemos que los modelos de mito que ambas escuelas proponen son disímiles –el mito de nacimiento de una nación americana y la explicación de la historia acercándose a protagonistas individuales, a diferencia del cine soviético, donde el protagonista es la colectividad y el nacimiento revolucionario, lo que Bazin no parece reparar demasiado en su artículo-, sí coincidimos en reconocer con el autor la potencia expresiva cinematográfica para la configuración de un relato de origen que legitima el nacimiento de una Historia nacional oficial.

### El desierto negro

La película *El desierto negro* presenta similitudes narrativas con *Aballay* ya que, como observamos en la escena inicial, un niño presencia el asesinato de su padre y cobrará venganza<sup>6</sup>. La película está ambientada hacia finales del siglo XIX, aunque presentando los estereotipos de la época de forma más ambigua o desviada del canon. Sobre ello, dice el director: "siempre hablamos de una época alrededor de 1880/1890, como apenitas posterior a la conquista del desierto [...] pero a la vez buscando no remarcar mucho eso, sino que sea vagamente atemporal" (Gaspar Scheuer, 2008). A su vez, la película cuenta con elementos del género *western* criollo, aunque como iremos analizando, éstos se encuentran matizados, y serán una suerte de esqueleto vacío desde donde el director configura una particular disposición visual y sonora, lo que implica que no podemos considerarla como una película de género como tal. El film está compuesto enteramente en blanco y negro, lo que instala una estética de abstracción lírica que privilegia los contrastes y configura una composición visual poética en donde el paisaje adquiere una dimensión trascendental. El montaje contrapone formas, tropos e intensidades lumínicas.

Revisemos ahora el argumento de esta película, deteniéndonos en algunos de estos elementos compositivos mencionados.



Atendiendo, en primera instancia a su estructura narrativa, podemos dividir el film en dos partes. En la primera estamos frente a la huida del personaje, Miguel Irusta, quien es perseguido por el ejército argentino que le sigue el rastro entre los pastizales del paisaje pampeano. Luego sabremos que es buscado por haber degollado a todo un pueblo, aquel en donde se encontraba el asesino de su padre. El gaucho fugitivo, va contabilizando sus muertes con una cruz que se marca en el brazo con su cuchillo. Así, el "gaucho negro" -ya que siempre destaca por sus ropas negras y es mostrado con contrastes lumínicos oscuroscarga con un pasado colmado de muertes y terror, que no lo dejan dormir, que lo atormenta, como en la escena en la que vemos al personaje en un plano a contrapicado parado en un campo lleno de huesos. Se observa en esta primera parte, entonces, su escape, su desplazamiento entre un paisaje que lo envuelve y, que, por lo tanto, le permite camuflarse. El film se vale de planos generales de las estepas abatidas por el viento, y otros planos medios del paisaje cuya composición privilegia las formas, por momentos fractales, de la naturaleza, destacándose una disposición en ocasiones abstracta. Así podemos considerar que los paisajes se imponen por sobre los personajes, los envuelven configurando una particular noción metafísica del territorio. Finalmente, los soldados del ejército comienzan

Incluso el mismo director manifiesta que el nacimiento del proyecto está influenciado por la lectura del cuento "Aballay" de Di Benedetto. Véase: "El Desierto Negro: Entrevista a Gaspar Scheuer". *La Manuela Molina*.

N LA OTRA ISLA

a acercarse de a poco a Miguel y, uno de ellos, Mariano, lo tomará por sorpresa en un arroyo. Allí, en el agua, le dará un disparo en la cabeza, y el plano se teñirá de ocre. A partir de ese momento se sucede un intervalo temporal, sugerido a partir de una cadena de imágenes poéticas. Primero observamos unas manchas flotantes, luego vemos al gaucho con los ojos vendados, y a un indio que, parado junto a él, golpea rítmicamente un enorme esqueleto de animal, con la presencia simbólica del río acompañando toda la escena.

A continuación, en lo que podemos considerar la segunda parte del film, Irusta se saca la venda de los ojos y ve frente a él, el almacén de Carmen: en ese lugar el personaje comenzará su proceso de redención. A partir de su llegada, Irusta comienza a dar muestras de su transformación pese a la circunspección de sus gestos y las pocas palabras que utiliza para expresarse. Dichos cambios se manifestarán principalmente en su vínculo con el hijo pequeño de la mujer, también llamado Miguel, quien en un principio lo confunde con su padre. Llegará también al rancho de Carmen un cura, quien lleva de casa en casa una virgen. El religioso sospechará de la presencia del desconocido y le informará a Mariano, quien ahora se ha convertido en el capitán del ejército del poblado, luego de su hazaña de asesinar a Miguel. Así, el capitán con algunos soldados y el cura, llegará al rancho de la mujer, y al reconocer a Irusta, lo tomará prisionero. Durante la noche, Carmen desata al gaucho y le pide que mate a los soldados o huya al desierto. Él no hará ninguna de las dos cosas, y resignado aceptará su suerte. Así, Mariano intentará llevar a cabo un fusilamiento oficial, fiel a los reglamentos militares. Sin embargo, por culpa de la pólvora mojada no podrán finalizar la acción y, fuera de sí, Mariano decide encargarse él mismo, asesinando al gaucho con su revólver. Carmen reacciona matando al capitán, y los otros dos soldados abandonan la escena sin decir nada. Por su parte, el niño Miguel, el hijo de Carmen, se escapa del rancho a la estepa y llega al río en donde se sumerge, retomando el camino emprendido por Irusta.

En primer lugar, es importante notar que el film, si bien comparte un nudo central con el de *Aballay* –la venganza del niño–, la composición de las imágenes audiovisuales, sobre todo en la primera parte, no privilegia la sucesión de acciones, no hay anécdota o ésta, más bien, se descompone en imágenes poéticas. En general, las grandes acciones, como por ejemplo el degollamiento de todo un pueblo perpetuado por Irusta, se encuentran fuera de campo y solo nos enteramos de ello por un breve comentario hacia el final. Así es como tampoco se recurre a *flashback*, para dar cuenta de las acciones y/o de la psicología de los personajes, como sí sucedía en el caso anterior. Los acontecimientos están más bien sugeridos, mencionados al pasar, o directamente eliminados del campo de las imágenes. De esta forma, el film se aleja del paradigma de la Historia como sucesión de grandes acontecimientos que puedan insertarse en un esquema de causa-efecto, lo que sí podía observarse en la película de Spiner. Por el contrario, aquí, la composición estética

prescribe que siempre se vaya al interior de la misma situación, que se desarrolle más el encadenamiento de sensaciones y percepciones que el de las acciones. Ello se observa, por ejemplo, en la composición sombría de Miguel, caracterizado por su vestimenta negra, el claroscuro, sus pocas palabras; como así también en las panorámicas de estepas desérticas que envuelven al personaje, y planos fractales de la naturaleza, como la de los cardos que se mueven por el viento

De esta forma, podemos advertir que si bien *El desierto negro* es un largometraje de ambientación histórica, donde se destacan también algunos elementos del western criollo y de la gauchesca, este cronotopo<sup>7</sup> estará cargado de cierto extrañamiento para la percepción del espectador, ya que lo aleja de los modelos de representación realistas o naturalistas, habitualmente empleados por otras obras del género<sup>8</sup>. Por ejemplo, observamos que si bien el protagonista se desplaza por escenarios y personajes profusamente referidos en la gauchesca -la llanura, los cañaverales, los cardales, los montes, el rancho-, éstos son presentados como lugares arquetípicos luctuosos, cargados de misterio y ambigüedad. En este sentido, destaca una escena en particular en la que unos campesinos cruzan el campo con sus instrumentos de labranza mientras cantan, en un plano de claroscuro más cercano al expresionismo simbólico, que a la gauchesca del cine clásico. A su vez, los planos sonoros se caracterizan por un sonido estridente que enfatizan lo atípico de este universo rural. Esta ambigüedad se observa también en la construcción de personajes, donde si bien nos encontramos con los actores sociales característicos del contexto histórico de fines del siglo XIX -el gaucho, el indio, el religioso, los soldados-, su composición no responde a los estereotipos, lo que sí se observaba en el film *Aballay*. Por ejemplo, el capitán Mariano, se representa como un personaje más bien torpe, alucinado o enfermo, lo que nos figura, un soldado que repite rituales civilizatorios vacíos, como en el caso del fusilamiento de Irusta.



El desierto negro, entonces, nos clausura la posibilidad de generar los grandes acontecimientos que se inscriben en la Historia oficial. Por el contrario, éstos quedan más bien fuera de campo o son desplazados a rituales vacíos, infértiles. Asimismo, los planos fractales de la naturaleza que adquieren movimiento a través del viento, el juego de las aguas y la condición refractaria de Miguel gaucho y niño, nos manifiestan las formas cíclicas de un tiempo que se contrapone a las grandes narraciones y a los ritmos vertiginosos, elementos tradicionales en la estructura temporal de los relatos sobre los orígenes del Estado-nación,

Robert Stam, retoma el concepto de cronotopo de Bajtin y lo define de la siguiente manera: "El cronotopo es la constelación de rasgos temporales y espaciales distintivos dentro de un género", y luego agrega "Con la noción de cronotropo, Bajtín demuestra cómo ciertas estructuras espacio-temporales concretas en la literatura limitan las posibilidades narrativas configuran las caracterizaciones y moldean un simulacro discursivo de la vida y el mundo". Robert Stam (2001: 238-239).

Para un análisis del cine argentino del período clásico y sus representaciones de lo rural véase Ana Laura Lusnich (2007).

### A modo de conclusión

A partir de nuestra propuesta inicial -analizar en los dos filmes su inscripción en el género western y su vinculo en la conformación de un relato histórico fundacional-, proponemos aquí un recuento comparativo.

En primer lugar, podemos advertir que el film *Aballay* es el que más se inscribe en la categorización de ambientación histórica tradicional: por un lado, por la estructura narrativa del relato que responde a la de un drama histórico tradicional, y, por el otro, por la composición visual (icónica) y sonora que, en conjunto manifiestan un universo identificable con la tradición criolla tradicional, estereotipada y fijada en un pasado. No ocurre así con *El desierto negro*, en el que identificamos puntos de fuga que se observa por ejemplo en la composición visual: la configuración de un escenario más lúgubre a partir del juego de contrastes entre blanco y negro, espacios cerrados y espacios abiertos, que se alejan del estereotipo, de los códigos de representación realistas de la época, y que tienden a un abstraccionismo lírico.

A su vez es importante mencionar que *El desierto negro* se contrapone en mayor medida a los modelos narrativos dominados por las grandes acciones que se articulan alrededor de un conflicto (y de esta forma, al drama histórico), privilegiándose un montaje de imágenes que dispone que siempre se vaya al interior mismo de la situación, que se desarrolle más el encadenamiento de sensaciones y percepciones que el de las acciones. A su vez, y a partir de una sucesión de acciones no lineales, sino más bien cíclicas, en el caso de este film, se rompe con la configuración temporal dominada por la continuidad del progreso. Esto, en contraposición a *Aballay* –y a la Historia tradicional, oficial – que responde al modelo que direcciona las temporalidades en una estructura lineal que se dirige hacia el progreso civilizatorio y que, desde el punto de vista historiográfico, configura el mito fundacional de los Estado-Nación.

El film *Aballay* permite, al igual que el *western* norteamericano, organizar el mito de origen de la construcción de un Estado Nación. Ahora bien, a diferencia del *western* criollo de principios de siglo, en este film estamos ante un pasado que no es idealizado y donde también se exhiben las contradicciones que implica la lucha entre dos órdenes: el del campo (federal y bárbaro) y el de la ciudad (unitario y civilizado). En este sentido, en esta lucha de fuerzas que se expone no hay una idealización de una u otra, a modo de carácter didáctico o aleccionador, como sí sucedía en el cine clásico, y por tanto, no hay tampoco intenciones



de superioridad moral. En cambio, sí se presenta un sentido de justicia irreductible que se impone, y que en el film, se manifiesta con la venganza de la muerte del padre de Julián–. Ello nos recuerda a lo que menciona Bazin sobre el *western*:

Allá donde la moral individual es precaria, solo la ley puede imponer el orden del bien y el bien del orden. Pero la ley es tanto más injusta en cuanto que pretende garantizar una moral social que ignora los méritos individuales de los que hacen esa sociedad. Para ser eficaz, esa justicia debe aplicarse por hombres tan fuertes y tan temerarios como los criminales. Estas virtudes, lo hemos dicho, no son apenas compatibles con la Virtud, y el *sheriff* personalmente, no siempre es mejor que los que manda a la horca (André Bazin, 1990: 250).

De esta forma, la figura del *sheriff* del *western* nos advierte que, al igual que el policía de nuestras comunidades contemporáneas, puede apelar a la ley por fuera de la ley, para cumplir la ley. Se trata entonces de la imposición de un orden que se obtiene con violencia pero que, sin embargo, se hace en nombre de un derecho, de un destino de justicia designado, y que la institución jurídica del Estado moderno instaura<sup>9</sup>.



### **Bibliografía**

Bazin, André (1999). ¿Qué es el cine? Madrid: Rialp.

Benjamin, Walter (2000). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago de Chile: LOM.

Bocchino, Adriana (2014). "De Aballay de Antonio Di Benedetto a Aballay, el hombre sin miedo de Fernando Spiner". Antonio J. Gil González (editor). *Las sombras del novelista*. Binges: Orbis Tertius.

Buck-Morss, Susan (1995). Dialéctica de la mirada. Madrid: La balsa de la medusa.

Di Benedetto, Antonio (2004). "Aballay". Absurdos. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lusnich, Ana Laura (2007). *El drama social-folklórico. El universo rural en el cine argentino.* Buenos Aires: Biblos.

Scheuer, Gaspar. "El Desierto Negro: Entrevista a Gaspar Scheuer". *La Manuela Molina*, 14 de Mayo 2008. Disponible en: <a href="http://revistalamanuelamolina.blogspot.cl/2008/05/el-desierto-">http://revistalamanuelamolina.blogspot.cl/2008/05/el-desierto-</a>

Recordemos que, de acuerdo a Weber, el Estado moderno se define por el monopolio del uso de la violencia: "El estado moderno es una asociación de dominación con carácter institucional que ha tratado, con éxito, de monopolizar dentro de un territorio la violencia física legítima como medio de dominación y que, a este fin, ha reunido todos los medios materiales en manos de su dirigente y ha expropiado a todos los funcionarios estamentales que antes disponían de ellos por derecho propio, sustituyéndolos con sus propias jerarquías supremas". Max Weber (1979: 92). "La política como vocación", en *El político y el científico*. Madrid: Alianza.

### negro-entrevista-gaspar.html

Stam, Robert (2001). *Teorías del cine*. Paidós: Barcelona. Tuska, Jon (1976). *The Filming of the West*. New York: Doubleday.

M. Laura Lattanzi (Universidad de Chile) mlauralattanzi@gmail.com



# AMENAZAS DEL "OTRO LADO:" INVASIONES Y MIEDOS NEOLIBERALES EN PARABELLUM (2015) Y LOS DECENTES (2017) DE LUKAS VALENTA RINNER POR ROSANA DÍAZ-ZAMBRANA

#### Resumen



Recientemente en el cine latinoamericano una serie de filmes— sin ser considerados filmes de horror per se— explota de forma estratégica las convenciones, pautas y códigos del cine de género con el fin de representar conflictos endémicos a nivel social, racial y de género. En otras palabras, este llamado "horror materialista" (Draper III) o "terror incidental" (Cánepa) alude a la manifestación de miedos, particularmente de la clase media/alta, mediante los que se expone la complejidad de las desigualdades e injusticias socioeconómicas y culturales. De este modo, los largometrajes de Lukas Valenta Rinner, Parabellum (2015) y Los decentes (2017), pueden leerse como ejemplos paradigmáticos de este renglón de horror social en el cine argentino reciente. A través del uso de la ciencia ficción y el suspenso, estas dos producciones exhiben los efectos erosivos del neoliberalismo en la formación de alianzas sociales, en la construcción espacial del miedo y en la precariedad individual durante tiempos de crisis.

Palabras clave: neoliberalismo/cine latinoamericano/horror social/cine de terror

### **Summary**

Despite not belonging to the horror genre *per se*, a series of Latin American films rely on its conventions and codes to explore endemic social, racial and gender conflicts. This filmic strategy, referred to as "materialist horror" (Draper III) or "incidental terror" (Cánepa) exploits the horror tropes in an unexpected and enigmatic way to allegorize the complexity of social, cultural, and economic inequalities and injustices. In this sense, the films by Lukas Valenta Rinner, *Parabellum* (2015) and A *Decent Woman* (2017), are paradigmatic examples of this category of social horror in Argentina's recent cinema. By using science fiction and suspense, these two productions exhibit not only the lingering collective fears of the middle and upper classes but also the detrimental effects of neoliberalism. The corrosive impact of neoliberal practices is portrayed in these films through problematic forms of solidarity and social pacts, symbolic spaces of fear, and the portrait of a precarious citizen during times of crisis.

**Keywords:** neoliberalismo/neoliberalism/cine latinoamericano/Latin American cinema/horror social/social horror/cine de terror/horror film

EN LA OTRA ISLA

os filmes Parabellum (2015) y Los decentes (2017)—del cineasta austriaco residente en Argentina, Lukas Valenta Rinner (Salzburgo,1985)—exploran aspectos insidiosos de la sociedad neoliberal a partir de convenciones y recursos asociados típicamente al cine de género como la ciencia ficción y el suspenso. La crítica Laura Cánepa sostiene que esta tendencia en el cine latinoamericano reciente de establecer "experiencias limítrofes" con otras referencias y géneros, como en el caso del cine de horror, tendría como fin contribuir a "la comprensión de aspectos sobre las tensiones sociales e individuales del país" (2013: 37). Basta hacer referencia a los representativos La zona (México; Rodrigo Plá, 2007), O som ao redor (Brasil; Kleber Mendonça Filho, 2012) o Historia del miedo (Argentina; Benjamín Naishtat, 2014) cuyas historias entrelazan magistralmente el uso estratégico de ambientes inquietantes con estados de ánimo desapacibles para aludir a miedos colectivos de la clase media y/o alta. O, en términos de Jack Draper III, se confecciona un "horror materialista" que además de representar la violencia de género, raza y clase, materializa los procesos históricos y afectivos a través de experiencias corporales cotidianas, pensamientos y pesadillas (2016: 119). Así, esta vertiente de la cinematografía latinoamericana actual parece privilegiar "las amenazas vividas por la clase media en una sociedad profundamente desigual pero que ve un acelerado ascenso de la clase trabajadora, lo que lleva a dinámicas de gran tensión en el espacio urbano" (Cánepa, 2016: 294).<sup>1</sup>



A raíz de estos emergentes modelos de ciudadanía que complejizan las interacciones sociales se produce en palabras de Maristella Svampa un proceso de "modernización

<sup>1</sup> En adelante, todas las traducciones del inglés y portugués serán mías.

excluyente" donde "las respuestas - tanto individuales como colectivas - ante la pérdida de cohesión social nos han ido confrontando con una nueva trama social y psicológica, atravesada por dilemas de confiabilidad e interacción" (2005: 80). De manera que las incertidumbres sociales y económicas que generan las nuevas exigencias del mercado en Latinoamérica se manifestarán en las entregas fílmicas mediante el tropo del suspenso ya que "el suspenso, con su enfoque en lo inmediato, se ajusta especialmente bien para explorar las precariedades políticas, económicas y sociales del momento histórico actual" (Schroeder, 2016: 289). A diferencia de los filmes de terror en los que se explicitan los peligros, el suspenso genera ansiedad a través del ocultamiento de esos peligros, ya sea literalmente detrás de objetos o, para hacerlo más efectivo, colocando lo peligroso de forma inseparable con aquello que no lo es (Schroeder, 2016: 272). Otro de los rasgos distintivos en estos filmes de "horror social" es la identificación constante entre espectador y personaje de que "algo terrible" puede pasar aun cuando esa promesa no se concrete totalmente (Cánepa, 2013: 37). En el siguiente ensayo, abordamos los filmes de Valenta Rinner como una extensión elocuente y sintomática del horror social que surge de una realidad neoliberal y cambiante en la que el miedo a la invasión o, incluso, la presencia desestabilizadora del otro dicta la naturaleza siniestra del futuro de las interacciones y los espacios sociales.

### Parabellum: Ciencia ficción y horror social



La opera prima de Valenta Rinner, Parabellum, utiliza el marco de la narrativa apocalíptica de la ciencia ficción para articular un comentario crítico sobre las fracturas de la sociedad neoliberal en el ejercicio de la ciudadanía y la relación ambivalente con los espacios y grupos sociales en tiempos de crisis. De hecho, para Francisco Javier Tirado la ciencia ficción es una herramienta fundamental para analizar y entender la realidad presente contemplada desde el futuro, en otras palabras, "el ensayo de la ciencia ficción es simplemente una exageración del ensayo de nuestro devenir cotidiano" (2004: 3). Por su parte, Vivian Sobchack aclara que el filme de ciencia ficción se ocupa de la sociedad y los conflictos entre las instituciones o con un otro extraño (1999: 29-30). De este modo, Parabellum servirá para diagnosticar, de forma sugerente y a veces enigmática, las implicaciones de la sociedad neoliberal no sólo a nivel ideológico e institucional sino en las demás esferas íntimas del cotidiano. El filme, por ejemplo, problematiza el miedo e indefensión de los ciudadanos ante una posible amenaza global, la fragilidad y ruptura de vínculos afectivos y el rol del estatus socioeconómico en la preservación y acceso al bienestar social.

En *Parabellum* un grupo de desconocidos de la clase media blanca, entre ellos, Hernán Oviedo (Pablo Seijo)—un impasible geólogo de mediana edad—coincide en un

entrenamiento de supervivencia en las afueras de Buenos Aires para una supuesta hecatombe que nunca se nombra abiertamente. Hernán desconecta su teléfono, abandona su trabajo, se despide de su padre y lleva su gato a un refugio antes de recluirse en un recóndito hotel en los bosques del delta bonaerense. Los llamados pioneros del susodicho training—un puñado de seres parcos y anodinos de edad variada—entran en una disciplinada rutina de cursos, actividades grupales y desarrollo de habilidades tanto tácticas como estratégicas que deberán ayudarlos a maximizar las posibilidades de supervivencia en caso de una catástrofe. En otra fase más enrevesada del circuito preparatorio, Hernán junto a dos más invaden armados una lujosa residencia rural, matan a sus habitantes y se instalan por un tiempo en la casona. Esa insólita invasión, sin razón aparente, conmociona el ritmo y tono de la narrativa fílmica al gatillar de manera inusitada las formas de violencia, hasta el momento, sólo aplicadas hipotéticamente. Ahora los personajes, reducidos al instinto primitivo de supervivencia, parecerán sumidos en un estupor irreversible y brutal que anticipará la inminencia del "fin." En una secuencia de claro corte apocalíptico, un barbudo Hernán regresando solo en barca hacia Buenos Aires—en medio de una apoteósica invasión aérea—es la alarmante imagen con la que cierra la película.

Sin duda alguna, Parabellum expone las desigualdades intrínsecas al sistema neoliberal donde sólo algunos disfrutan el privilegio social de poder financiar el programa auspiciado por una compañía privada que los hará más aptos durante un potencial cataclismo. En el recorrido por el delta hacia el resort los participantes del training deben vendarse los ojos y una vez llegan al local se les asigna una cabaña y un uniforme con mochila. Bajo la supervisión de expertos en las materias impartidas, el adiestramiento cuenta con actividades opcionales y obligatorias, así como diferentes tipos de cursos y talleres que van desde botánica y preparación de explosivos caseros hasta entrenamientos físicos y cursos sobre estado y política. Además, y no por casualidad, los participantes gozan de todas las comodidades en un resort tipo ecológico con piscina, gimnasio, jacuzzi y habitaciones con vistas naturales. Irónicamente, este espacio bucólico también reproduce la rutina estructurada con horarios y reglas del mundo de "afuera." Ese afuera se dispone como el espacio de peligro para el que los pioneros se preparan y al que al final deberán enfrentar individualmente. Por ello mientras se alarga la estadía y con ella la agresividad de los ejercicios, se debilitarán las interacciones interpersonales y se intensificarán la atmósfera de paranoia y las señales de ese "algo terrible" que está por venir propio del género de horror social.

Vale distinguir que el filme no se ocupa de las razones o consecuencias del caos, sino más bien, de registrar cómo la sociedad neoliberal impide, incluso durante el programa exclusivo de supervivencia en el delta, una forma de solidaridad operativa durante situaciones

nefastas. Un fenómeno similar se desarrolla en el filme post apocalíptico argentino, *Fase* 7 (Nicolás Goldbart, 2011), donde un grupo de residentes deben acordonarse en sus apartamentos debido a una orden central de cuarentena ante la amenaza de una misteriosa pandemia. Sin embargo, las únicas víctimas de la crisis son los mismos residentes quienes a consecuencia del abandono gubernamental y el ambiente de paranoia colectiva ante un nuevo orden económico se abandonan a la violencia. Al igual que en *Fase* 7, el módulo narrativo de la ciencia ficción y la ambigüedad sobre las fuerzas enemigas en *Parabellum*—nunca visualizadas de forma contundente—funcionan para revisar la raíz de los miedos sociales desde el punto de vista de la clase media.

Una mirada crítica a *Parabellum*— cuyo significado es "preparación para la guerra"— revela un posicionamiento ideológico tendencioso frente a la posibilidad de una invasión (ya sea humana o fantástica) y los niveles de responsabilidad civil y estatal que operarían ante la misma. De hecho, el género cinematográfico del llamado fin del mundo "se nutre del espíritu de revancha del espectador contra un sistema social que considera injusto, pero, a la vez, de su deseo de superar sus contradicciones" (Vich, 2012: 45). De este modo, ese deseo de cambiar el orden existente a través de su destrucción en estos filmes apocalípticos, por un lado, oculta una pulsión utópica y por otro, constata que, según Slavoj Žižek, es más fácil imaginar el fin del mundo por una invasión de asteroides que imaginar el fin del capitalismo (2011).



### Miedos insinuados: Imágenes y sonidos ambiguos

Para plasmar esa crítica a una modernidad fallida característica en la ciencia ficción, *Parabellum* maneja los efectos narrativos y simbólicos de la ambigüedad, lo siniestro y el suspenso. El filme da comienzo con una banda sonora estridente seguida por un largo paneo del cielo y un paisaje agreste para regresar a un martilleo metálico que culmina con una explosión. De inmediato, un corte nos lleva a un robótico Hernán en la ciudad mientras una voz en *off* de la radio informa sobre una serie de saqueos por el país y la movilización militar para contener la volátil situación. Esa noche una ominosa ristra de fuegos artificiales cubre de lleno la ciudad, confirmando la sensación de un innombrado, aunque apremiante peligro. La falta de diálogo, expresividad o motivo explícito de qué propulsan las explosiones o la urgente fuga de Hernán de la ciudad anclan la narrativa fílmica en las fuerzas concretas y abstractas que sostienen un clima de incertidumbre y contingencia.

Vale destacar que los medios de comunicación en *Parabellum* contribuyen a expandir y solidificar un ámbito invadido por una alteridad amenazante que constantemente pone en riesgo la sociabilidad urbana (Reguillo, 2007). Por ejemplo, el CEO de la compañía

del programa de entrenamiento se dirige a "los clientes" mediante un video en el que se muestran imágenes de catástrofes y desastres naturales. Con ese recurso visual, se dramatizan los miedos en torno a la crisis económica y ambiental recalcando la noción neoliberal de que los ciudadanos no deben depositar su confianza en un estado inoperante sino en corporaciones privadas o en el mismo mercado. Cuando el presentador del video afirma, "usted está aquí para aprender a defender lo que es suyo y de sus seres queridos," oportunamente el lente se aleja del televisor para enfocar la vista a través de la ventana del autobús en dirección a un sector de viviendas precarias del Buenos Aires periférico. De igual forma, las noticias por radio reportan que los delincuentes en el norte del país e incluso a nivel global, no sólo buscan adquirir, criminalmente, productos de primera necesidad sino también objetos de la nueva sociedad de consumo como electrodomésticos, televisores plasma y celulares. Esto ratifica la extensión del impulso consumista a aquéllos que son excluidos socioeconómicamente de la nueva lógica social fomentando aún más las modalidades del miedo en el sector de clase media/alta. Es evidente que para enfrentar lo que denomina el presentador como la "crisis económica más grande la historia" se requiere la implementación de métodos excepcionales que sólo una fracción de la sociedad de consumo puede costear. En este sentido, lo impredecible del mundo, debe ser negociado a partir de los recursos económicos que dispone el ciudadano para protegerse y mantenerse a salvo en medio de la debacle. En última instancia y, como explica Zygmunt Bauman, en una sociedad neoliberal hiper individualizada,

"se ha dejado en manos de los individuos la búsqueda, la detección y la práctica de soluciones individuales a problemas socialmente producidos, tareas éstas que los individuos tienen que llevar a cabo a través de acciones separadas y en solitario, equipados con herramientas y recursos de su exclusiva propiedad que ellos mismos han de hacer funcionar por su cuenta y que resultan a todas luces inadecuados para las labores asignadas" (*Miedo*, 2007: 175).

Así, esta ideología de autosuficiencia proclama la futilidad de la solidaridad social debido a que la exposición de los individuos a los caprichos del mercado y de bienes "premia las actitudes competitivas, al tiempo que degrada la colaboración y el trabajo en equipo" (Bauman, *Tiempos* 9). De hecho, en *Parabellum* será sólo en una ocasión en que durante el entrenamiento se les asignará a los participantes una prueba "en equipo" en la que deben completar el ejercicio estando amarrados unos a otros. Cuando concluyen con éxito la tarea, espontáneamente se abrazan y se escuchan—por primera y última vez en todo el filme—gritos de euforia colectiva, en oposición a la apatía e inexpresividad que rige la conducta y

emociones del grupo. Esta reacción celebratoria apunta a la viabilidad de una comunidad improvisada en medio de la crisis, aunque la misma se revelará tanto vaga como efímera. En adelante, los participantes se volverán a concentrar en la destreza y éxito individual acompasado por decibeles emocionales que van del tedio al laconismo o en el peor de los casos, de la violencia contenida a la locura. En este aspecto, al erosionar la "cuestión social," la sociedad neoliberal llega al punto álgido de individualismo, una versión hiperbolizada de la dinámica darwinista: "en la que reina la supervivencia del más fuerte en un orden social donde la huida de la libertad y la responsabilidad es el mecanismo para mantener una maquinaria de explotación, crueldad, inequidad y militarismo" (Giroux, 2011: 599).





Como hemos mencionado, las expresiones e intensidades del miedo en *Parabellum* están condicionadas por la naturaleza de los nexos que los personajes establecen entre sí y con los espacios. Una vez los pioneros llegan al resort del delta, esa tensión anticipatoria se exhibe a través de estallidos en la noche y ruidos lejanos no identificados sobre todo cuando el entrenamiento se traslada a las afueras del complejo donde la precariedad de las estructuras (casas, embarcaciones, etc.) insinúa un escenario post apocalíptico (imagen). Si la ciudad era presentada como una suerte de "estado de sitio" donde la seguridad individual estaba en recurrente asedio por la amenaza de ese "otro invasor," el espacio boscoso del delta evoca otro tipo de amenaza: el instinto del ciudadano con miedo. Dicha transformación del individuo en depredador es uno de los ángulos que explora la narrativa del fin del mundo y en *Parabellum* contribuye a oficializar el triunfo del espíritu de individualismo mordaz y la violencia irracional que caracterizara antes a la vacilante experiencia en la ciudad.

Es importante subrayar que la configuración narrativa del miedo en *Parabellum* se edifica mediante varios niveles de visibilidad y la inusual combinación de efectos sonoros. Lo que no se ve u oye, se impone por encima de lo visible y audible. Como Michel Chion

explica, la acusmática o el sonido que no se visualiza de inmediato se asocia con la técnica dramática de los filmes de misterio para mantener el suspenso (1993: 72). Esta curiosidad sonora del ¿qué es? ¿qué sucede? en *Parabellum* está conectada a la experiencia de miedo que, desde el comienzo en el filme se ensambla como un contrapunto entre el silencio y el ruido. En este aspecto, el filme prioriza los sonidos lejanos del fuera de campo generando un "fuera de campo activo," es decir, un sonido no revelado que despierta interés en el espectador y lo incita a buscar su procedencia (Chion, 1993: 85). La explosión visualizada del inicio del filme dará forma en la mente del espectador a los ruidos lejanos que más adelante se escuchan en el bosque, como sonidos concretados de esa imagen. En adelante, el fuera de campo activo se alternará con el sonido ambiente (pájaros, grillos, etc.) que, bien podría considerarse sinónimo de silencio ya que "paradójicamente un toque de discreta reverberación de sonidos aislados (...) puede reforzar este sentimiento de vacío y de silencio" (Chion, 1993: 58). Sin embargo, esos "silencios" del ambiente y de los personajes en contraste con los indescifrables sonidos lejanos reafirman la narrativa progresiva de algo terrorífico por venir y que produce una sensación anticipatoria de perplejidad.

Los silbatos en la noche y los mensajes por altoparlantes en el hotel dan la impresión de urgencia de un simulacro para el cual los ciudadanos reciben órdenes oficiales sobre cómo movilizarse durante la emergencia. En otra ocasión, tiene lugar una explosión que se percibe mediante la destrucción de una casa en el bosque y el sonido acusmático de un estallido sin mostrar el origen, ¿son misiles, meteoritos, un terremoto? A pesar de que el espectador puede remitirse mentalmente a la visualización del proyectil del inicio, se manifiesta una ambigüedad aterradora sobre el verdadero origen de esa explosión. En muchos sentidos, la sensación de miedo es anticlimática y atenuada por el enigma que aqueja el mundo interior de los personajes y la invisibilidad del peligro.

Además de la relevancia dramática de los efectos sonoros, *Parabellum* maximiza los planos largos y las tomas de seguimiento, a veces sin alguna presencia humana o, por el contrario, donde la naturaleza parece ahogar a un sujeto circunspecto, pero en apremiante estado de alarma. El extrañamiento a nivel sonoro que se establece en la secuencia inicial con la ya mencionada explosión se extiende a la escena de la invasión y matanza en la que incurren los pioneros en la villa del bosque. Los entrenamientos hipotéticos de violencia física son aplicados de forma siniestra en uno de los mayores miedos de la clase media/ alta: la intempestiva invasión de los marginales. Así se crea una caracterización ambigua en torno a los pioneros quienes se igualan a los temidos "vándalos" que aterrorizan la ciudad al comienzo del filme. Esta materialización del miedo burgués a perder su estatus, pertenencias o, el en peor de los casos, la seguridad física, se inicia en el momento que los pioneros abandonan sus códigos de sociabilidad y ética ciudadana llevando a un límite

perverso ese "proceso de personalización o individualización narcisista" (Lipovetsky, 1986: 128). No en balde la deshumanización producida por esa violencia gratuita no es superada por el más joven del clan, quien se auto inmola con fuego antes de poder completar la misión de volver en barco a la ciudad.

En resumidas cuentas, la inminencia de la catástrofe en el filme visibiliza la inequidad de las relaciones en el mundo neoliberal al mismo tiempo que exterioriza la devastación social "en forma de una precariedad sin precedentes de los vínculos humanos, en forma de fugacidad de las lealtades comunales y en forma de fragilidad y revocabilidad de los compromisos y las solidaridades" (Bauman, *Miedo*, 2007: 174). El regreso de un Hernán solitario a una ciudad en plena invasión confirmaría que frente a una ideología que valora el mercado y el individualismo narcisista, el ciudadano en tiempos de crisis, queda erradicado de una red protectora ya sea colectiva o estatal, víctima de un miedo deshumanizante y sin otra arma que sí mismo.

### Los decentes: Espacios de alienación y rebelión

En el segundo largometraje de Valenta Rinner, *Los decentes*, se retoman dilemas y fricciones similares a las planteadas en *Parabellum*. A partir de sostenidos contrastes sociales, esta propuesta cinematográfica también tensiona la relación de los espacios y sus grupos humanos en un contexto de globalización. En este aspecto, Jonathan Risner arguye en *Blood Circuits* cómo en ciertos ejemplos del cine argentino de terror se forjan nuevos espacios y dinámicas fílmicas para alegorizar las transformaciones socioeconómicas y crisis desarrolladas bajo el neoliberalismo como la fragmentación social, la formación de nuevos colectivos y la circulación de la violencia en espacios urbanos y rurales (2018). Al igual que en *Parabellum*, *Los decentes* presenta una contraposición paradigmática entre el caos de la ciudad y la inquietante calma de los complejos cerrados en las afueras de la urbe que lleva al límite el funcionamiento de la solidaridad colectiva y la aparente solidez de los espacios y acuerdos sociales. En la representación de las peculiaridades de la sociedad moderna, Valenta Rinner se apoya en códigos del suspenso para esgrimir las dimensiones de lo visible e invisible entre las clases sociales.

La recatada y lacónica Belén (Iride Mockert), acepta un trabajo de empleada doméstica en un elegante chalé en las afueras de Buenos Aires para pronto descubrir que detrás del alambrado de alto voltaje que colinda con la casa, se alberga una comunidad nudista que pasa las horas entre diálogos sobre poesía, música, sexo libre y goce hedonista. Primero por curiosidad y luego por placer, Belén va integrándose al singular grupo provocando un despertar no sólo de su antes contenida sexualidad y libertad personal, sino



también de una conciencia de clase que le muestra los niveles de represión impuestos por pautas socioculturales conservadoras. Mientras más se compenetra Belén con los miembros del clan naturista, más insoportable se torna la convivencia con su patrona, Diana (Andrea Strenitz), mujer frívola y manipuladora y su hijo Juanchi (Martin Shanly), un joven tenista semiprofesional sin buen manejo de sus impulsos violentos.

Frente a la estructura aséptica de los espacios y las relaciones en el circuito cerrado del *country club*, la naturaleza salvaje y entre ruinas—de corte postapocalíptico—del otro lado del muro, provee la flexibilización oportuna y peligrosa de las normas de la sociedad hegemónica sobre el pudor moralista y la clase social hasta llevarla a consecuencias insospechadas. En el momento en que el refugio nudista es clausurado por la policía—sumado al complot que urden los moradores del club para evacuar a sus vecinos anárquicos— estos últimos deciden levantarse en armas lo que resulta en una sangrienta masacre en la que mueren los residentes, sus guardias y toda la comuna tántrica. Será a través de la trayectoria de aprendizaje de Belén que se resuman las dicotomías socioespaciales y la problemática emancipación contracultural que se agota en sí misma y se vuelve, irremediablemente, violenta.

Si como propone Doreen Massey, el espacio es el producto de una multiplicidad de relaciones, nexos, intercambios, prácticas y desconexiones sociales que están constantemente en formación (2009: 16-17), las identidades de esos espacios en *Los decentes* van también a mudar de significado en la medida que los personajes van alterando las relaciones que establecen con ellos y con los otros actores sociales. Asimismo, los espacios privados funcionarán para develar la reproducción de mecanismos de poder en la vida cotidiana y sus ámbitos de domesticidad (Reguillo, 1998). En el filme los espacios y gestos pedestres de la cotidianeidad manifiestan las relaciones de poder que operan bajo roles y fronteras claramente delineadas. Sin embargo, esta definición entre lo privado y lo público, lo de adentro y afuera, lo decente y lo indecente, se rearticula en la edificación artificiosa de la comuna nudista y la mudanza inmediata de roles sociales que se suscita en los miembros al despojarse de "sus ropas públicas." A raíz de esa provocación contenciosa de los nudistas, se pondrán a prueba los lindes de la seguridad ciudadana y las formas del miedo al otro.

Este espacio *sui generis* que representa la comuna en *Los decentes* puede ser entendido en términos de lo que Michel Foucault denominaba heterotopías como un contra espacio cuya regla es "yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente serían, o deberían ser incompatibles" y que "tienen siempre un sistema de apertura y cierre que las aísla del espacio que las rodea o (...) en las que sólo entran verdaderamente los que ya han sido iniciados" (1967). La comuna se convierte en la heterotopía desde donde sus miembros resisten a las exigencias de la sociedad neoliberal para recrear una existencia solidaria y

libre donde las fronteras son a la vez porosas y aislantes. Un claro ejemplo es cuando Belén descubre la puerta de la comuna, se lee la inscripción, "mantengan la puerta cerrada, puede escapar la magia." El traspaso a ese modo de convivencia abierta y liminal se complementa con la naturaleza salvaje y la abolición del estatus socioeconómico de sus miembros, pero, también alude a la artificialidad y, por tanto, a lo provisional de su construcción. La primera vez que Belén cruza dicha puerta se topa con una mujer desnuda paseando con un caballo blanco por el espesor salvaje, imagen semi onírica que cementa la idea de ese espacio como utópico e indefinible. Siguiendo esta lógica, el *country* podría también leerse como otro tipo de heterotopía que reproduciría lo que Bauman llama, la deformación de la comunidad segura en la mutación de un gueto voluntario que contrasta proximidad/distancia física con la proximidad/distancia moral (2003: 137-8). En este sistema de exclusión/inclusión que define a esos espacios heterotópicos se calibrarán los miedos que vivencian sus habitantes en relación con aquéllos considerados "intrusos."

### El peligro y el cruce de fronteras

En Los decentes se hilvana una narrativa de suspenso basada en las fuerzas de poder y miedo que imparten los espacios físicos y simbólicos del country club, el campo nudista y la ciudad. Debido a que "los extraños tienden a parecer más aterradores cuanto más ajenos, desconocidos e incomprensibles llegan a ser" (Bauman, Tiempos 126), el filme polariza tales temores en una maniobra que anula la porosidad de la frontera, y peor aún, materializa el miedo al otro en la imposibilidad de una comunidad alternativa pacífica. Los conflictos abiertos o implícitos que afloran entre los personajes en Los decentes emanan precisamente del choque con la carga de valores, significados, prácticas y conductas que encarnan los espacios socioeconómicos que ocupan. Por ende, las interacciones de personajes disímiles resultan forzadas e insustanciales revelando así la inhabilidad de crear lazos auténticos en una sociedad donde "[l]as relaciones humanas, en definitiva, han dejado de ser ámbitos de certeza, tranquilidad y sosiego espiritual (...) y en lugar de ello se han convertido en una fuente prolífica de ansiedad" (Bauman, Miedo, 2007: 94). Como consecuencia, el narcisismo posmoderno "inseparable de un miedo endémico, solo se constituye suponiendo un exterior exageradamente amenazador, lo que, a su vez, aumenta la gama de reflejos individualistas: actos de autodefensa, indiferencia al otro, encierro en la casa" (Lipovetsky, 1986: 204). No será casualidad entonces que al momento de la entrada de Belén al espacio del country club se escuche una música de suspenso que, a pesar de discordar con el contexto narrativo y visual, ayuda a producir intriga en el espectador y anticipa el peligro del desplazamiento por coordenadas antagónicas. Esa inquietante banda sonora se repetirá en varias instancias para marcar la penetración a nuevas fronteras espaciales.







Del mismo modo que se hiciera énfasis en las tácticas de guerra en Parabellum, la pertinaz presencia de policías en Los decentes expone el impacto negativo del neoliberalismo y su militarización del espacio público como "una manera de suprimir la oposición, deslegitimar los cuestionamientos a los poderes a través de una cultura del miedo, la vigilancia y el control en vez de una cultura de responsabilidad compartida" (Giroux, 2005: 4). Esto se destaca a la llegada de Belén al club al ser recibida por varios guardias de seguridad que inspeccionan las pertenencias de los empleados que entran para trabajar. La presencia de fuerzas de seguridad y vigilancia no sólo sirve como método de protección para los habitantes del club, sino que responde a la estrategia "más habitual en la lucha urbana por la supervivencia de separar y mantener a distancia" (Bauman, *Tiempos*, 2007: 105). En este entorno de autoaislamiento social, los vecinos establecen lo que Pere Saborit llama "vidas adosadas", una estructura de relaciones indirectas entre viviendas cercanas pero aisladas que "en realidad oculta muchos miedos y miserias (...) al estar construida sobre una actitud de recelo continuo" (2006: 127). Ese exceso de ley y orden, reforzado por la arquitectura de las casas y sus áreas verdes, los letreros de advertencias, los mapas y las señalizaciones, pone de manifiesto el persistente estado de alerta y, por tanto, la necesidad del escrutinio y vigilancia del otro. Por ello, la señora de la casa decide instalar vidrios dobles y plantar enredaderas que bloqueen la vista y el ruido del otro lado. Es más, en un sinnúmero de tomas, Belén aparece encuadrada por ventanas y puertas restándole dinamismo y agencia a su cuerpo y estableciendo un intercambio desafectado y al mismo tiempo, limitante con el espacio (imagen).

Resulta indudable que el choque o la distancia entre los personajes en *Los decentes* no se limita al club, sino que también prevalece en los espacios de entretenimiento

y tiempos de ocio fuera del complejo. Uno de los guardias que se interesa en Belén la invita a un parque de diversiones y en otra ocasión la lleva a un motel, sin embargo, estas interacciones se tornan extrañas e incómodas. En el motel la iluminación policromática, el juego de espejos y los sonidos discordantes generan un ambiente abigarrado que inhibe no sólo el encuentro sexual, sino que vuelve a los personajes extraños dentro del espacio, para ellos mismos y entre sí. Incluso, el uso siniestro del sonido en estos espacios provoca un efecto de distanciamiento y falta de adecuación que obliga al espectador a una reflexión sobre los significados de la acción visual: ¿a qué o por qué hay que temer? ¿qué pasará? Por ejemplo, los sonidos— más bien gritos o gemidos— durante las escenas del motel y el parque de diversiones, lejos de reproducir un escenario de placer y reconocimiento, activan una sensación de malestar y vacío existencial. En general, el sonido tendrá como función resaltar una reacción de contraste entre lo esperado y lo vivido, entre lo familiar y lo siniestro, entre intimidad y alienación, confirmando que incluso sujetos dentro de un mismo grupo social son víctimas de fragmentaciones sociales de la llamada "era del vacío" en la que "la relación con el Otro es la que sucumbe dando lugar a la extrañeza absoluta ante el otro" (Lipovetsky, 1986: 48).

EN LA OTRA ISLA

Aunque la apertura y expresividad del clan nudista en Los decentes parece distanciarse de las rigideces del club, sus fronteras físicas y simbólicas se confirman tanto frágiles como peligrosamente penetrables. Para entender dicho contrapunto, nos valemos de la noción de *communitas* desarrollada por el antropólogo Víctor Turner. Turner identifica el estado de liminalidad como una manifestación cultural de la communitas o la "comunidad abierta" que genera estados fronterizos y que difiere de la estructura firme de la "sociedad cerrada" (1988: 118). Debido a esa indefinición y desafío de los bordes sociales "todas las manifestaciones prolongadas de communitas deben parecer peligrosas y anárquicas, por lo que deben ser acotadas por medio de prescripciones, prohibiciones y condiciones" (Turner, 1988: 115). En oposición a las prerrogativas adjudicadas a la sociedad neoliberal, los valores de la communitas—al igual que la comuna nudista de Los decentes— afirman, entre otras cosas, la igualdad, la ausencia de propiedad, el idéntico nivel de status, la comunidad sexual, la abolición de jerarquía, la despreocupación por la apariencia personal, etc. (Turner, 1988: 118). El dar "más importancia a las relaciones personales que a las obligaciones sociales" (Turner, 1988: 119) se opone radicalmente a la base de la sociedad de consumo y convierte a la comuna en un territorio de amenaza, suciedad y perturbación.

El peligro que presentan la excentricidad de las afinidades y prácticas sociales de la comuna en *Los decentes* moviliza a los vecinos del club para desalojar a los nudistas buscando amparo en las leyes estatales y las fuerzas del orden. En el estudio *Pureza y peligro*, Mary Douglas señala que los individuos que cruzan fronteras culturales, violando

las reglas fundacionales del orden social, presentan un peligro de contaminación a un sistema que busca castigar "la ruptura simbólica de aquello que debe estar unido o el ayuntamiento de aquello que debe mantenerse separado" (1973: 153-4). O sea que "ciertos valores morales se sostienen, y ciertas reglas sociales se definen, gracias a las creencias en el contagio peligroso" (Douglas, 1973: 16). Por ende, la contaminación de reglas morales y socioculturales en *Los decentes* tiene lugar a través de señales insinuantes que prefiguran una amenaza mayor: un perro quemado en el alambrado, un pájaro muerto en la piscina, tiros y ladridos a la distancia, silencio. Al igual que en Parabellum, el silencio, la acusmática y el sonido ambiente se alternan en el ensamblaje de un lenguaje audiovisual de falsas distenciones y avisos incompletos. Por ejemplo, Belén intrigada por unos tiros de escopeta descubre a una de las compañeras de la comuna matando cotorras porque se han convertido en "una plaga," acto seguido, insiste en sostener el arma y dispara erradamente al aire. Justo en la escena siguiente, un primer plano muestra a una mujer siendo estrangulada, pero de inmediato se revela como un mero simulacro de asfixia por parte de los nudistas para generarle placer sexual. Sin embargo, estos indicios de una violencia oblicua, asustadora y a la vez chocante encierran un doble objetivo: llamar la atención a los siniestros cruces entre lo visible e invisible y destapar los peligros que oculta la aparente indulgencia y pacifismo de la comuna.

Estas muestras de una violencia en aumento en Los decentes preparan al espectador para la fragilidad de los acuerdos y desencuentros a ambos lados del muro. Una Belén en ebullición deja entrever una gama de emociones antes reprimidas como el deseo sexual, la rabia, la venganza y la inconformidad. Las mismas van desde dejar caer aposta una taza de cerámica en la cocina y arrojar al río algunos adornos de la casa, hasta asumir un rol de líder en la revancha final de fuerzas, desconectando el alambrado eléctrico y envenenando a la patrona. Así como en *Parabellum* la invasión de la casa representa el punto de inflexión para la trayectoria "educativa" de los pioneros antes del cataclismo, en Los decentes los miembros de la comunidad nudista se preparan para "la guerra" mediante un ritual orgiástico para el que se pintan los cuerpos de animales salvajes e imitan sus sonidos y posturas. En un inadvertido zarpazo de violencia los nudistas se levantan en armas para matar a los residentes del club como respuesta a la expulsión sufrida por las fuerzas del orden de la municipalidad. En la lectura de Leticia Gómez, se podría trazar una relación directa entre la caza de cotorras y la caza de los residentes del club cual si fueran, como las cotorras, una plaga que hay que erradicar (2019: 13). Al final, los impecables predios del club privado se convierten de forma literal en el campo de batalla donde, por último, "los indecentes" se juegan la vida, a lavez que privan la de los otros con el propósito de salvaguardar sus libertades en un último acto de revancha social (imagen). En este sentido,

la desnudez se vuelve el uniforme o bandera y el campo de golf donde mueren será el símbolo del capitalismo explotador de animales, seres humanos y naturaleza (Gómez, 2019: 14). En una lectura más pesimista, el fracaso práctico de esa acción armada por la comunidad nudista metaforiza la inoperancia del modelo neoliberal de ciudadanía y las limitaciones que provoca en la organización y resistencia colectivas.



## N LA OTRA ISLA

### El fin de los tiempos, el fin de la revolución

A través de la exploración de los espacios aislados e individuos solitarios como paradigmas de las disposiciones y ansiedades contemporáneas, los filmes de Valenta Rinner ofrecen una mirada desalentadora a las transformaciones de la sociabilidad urbana a través de la observación de las experiencias cotidianas del miedo. Estas producciones se adhieren a la tendencia del cine latinoamericano a reproducir tensiones atávicas e irresueltas de índole socioeconómica y racial con códigos estilísticos, temáticos y simbólicos que, por lo general, se identifican con el cine de género. No obstante, la economía del miedo en estos filmes opta por sugerir más que explicar como estrategia narrativa para indagar en "las camadas de lo visible e invisible y las estructuras de relaciones sociales distantes y jerárquicas" (Marsh, 2015: 155). Por tanto, la atmósfera paranoica y de constante desasosiego que penetra las esferas de la vida cotidiana se construye a partir de la presencia desestabilizadora e invasiva del otro y los diferentes grados de suspenso, ambigüedad y visibilidad. Sin embargo, ese peligro a ciegas es capaz de reverberar en modos inesperados ya que como arguye Bauman: "El miedo es más temible cuando es difuso, disperso, poco claro (...) cuando la amenaza que deberíamos temer puede ser entrevista en todas partes, pero resulta imposible de ver en ningún lugar concreto" (Miedo, 2007: 10). Sin duda alguna, el miedo intangible de Parabellum y Los decentes dará cuenta del horror social originado en una realidad material marcada por

la violencia y las desigualdades endémicas a lo largo de la historia latinoamericana y que cristalizan una experiencia de terror "pero no de terror sobrenatural o "de género," sino del terror entendido como representación de aquello que sentimos frente a una amenaza de una explosión irracional o descontrolada de violencia" (Cánepa, "Terror", 2013).

La violenta colisión entre espacios y grupos sociales—avalada por las explosiones visualizadas al inicio y final de las películas—lleva a los personajes a una maniobra final aplastante que, en el caso de *Parabellum*, confirma el abandono colectivo y estatal del ciudadano en tiempos de crisis y en *Los decentes* anula—incluso para los miembros pacifistas del campo nudista—la posibilidad de una sociedad solidaria y libre más allá de los muros del espacio heterotópico. La emergencia de una communitas ideológica, en su impracticable tentativa de resistencia a la lógica neoliberal, no será capaz de sobrevivir al sistema estructural imperante ya que como advierte Turner, la communitas como antiestructura no puede sostenerse por mucho tiempo porque acaba por ser "una institución más entre otras, con frecuencia más militante y fanática que las demás, debido a que llega a creerse el depositario único de las verdades humanas universales" (1988: 118). Al final de cuentas, frente a una sociedad consumista que privilegia los fugaces placeres del mercado por encima de otros medios de gratificación y realización individual, los personajes de Valenta Rinner confrontan situaciones límite— ya sea el fin del mundo o una revolución suicida en las que no sólo se detallan las consecuencias últimas de la mentalidad individualista de la ideología neoliberal, sino que corroboran, la imposibilidad de superarlas sin morir en el intento.

### **Bibliografía**

Bauman, Z. (2003). *Comunidad: En busca de seguridad en un mundo hostil*. Trad. Jesús Albores. Siglo XXI Editores: Madrid.

Bauman, Z. (2007). *Miedo líquido: La sociedad contemporánea y sus temores*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós.

Bauman, Z. (2007). *Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre*. Trad. Carmen Corral Santos. México, D.F: Tusquets Editores.

Cánepa, L. (2013). "Terror Incidental?" En: *Revista Interlúdio*, Nº 4 <a href="http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160">http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160</a>

Cánepa, L. (2013). "Horrores do Brasil." En: Filme Cultura, Nº 61, 33-37.

Cánepa, L. (2016). "Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações." En: *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano*. USCS: São Caetano do Sul, 121-144.

Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y* el sonido. Paidós. Madrid: Paidós.

Douglas, M. (1973). *Pureza y peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Trad. Edison Simons. Madrid y México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Draper III, J. (2016). "'Materialistic horror'and the Portrayal of Middle-Class Fear in Recent Brazilian Film Drama: *Adrift* (2009) and *Neighbouring Sounds* (2012)." En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, Vol. 13. N° 2, 119-135.

Foucault, M. (1967). "De los espacios otros." Conferencia. Trad. Pablo Blitstein y Tadeo Lima. <a href="http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt\_de-los-espacios-otros.pdf">http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucalt\_de-los-espacios-otros.pdf</a>

Giroux, H. (2005). "The Terror of Neoliberalism: Rethinking the Significance of Cultural Politics." En: *College Literature*, Vol. 32, Nº 1, 1-19.

Giroux, H. (2011). "Neoliberalism and the Death of the Social State: Remembering Walter Benjamin's Angel of History." En: *Social Identities*, Vol. 17, Nº 4, 587-601.

Gómez, L. (2019). "Cinematic Birds, Jungles and Forests: The Margins of the Human in the Environmental Crisis in two Contemporary Movies."

Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío*. Trad. Joan Vinyoli y Michele Pendanx. Barcelona. Editorial Anagrama.

Los decentes (2017). Dir. Lukas Valenta Rinner. Filme.

Marsh, L. (2015). "Reordering (social) sensibilities: Balancing realisms in *Neighbouring Sounds*." En: *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, Vol. 12, Nº 2, 139-157.

Massey, D. (2009). "Concepts of space and power in theory and in political practice." En: *Doc. Anàl. Geogr.* Vol. 55, 15-26.

Parabellum (2015). Dir. Lukas Valenta Rinner. Filme.

Reguillo, R. (1998). "La clandestina centralidad de la vida cotidiana." *Quintapata. Revista de Artes Visuales*.

Reguillo, R. (2007). "Sociabilidad, inseguridad y miedos: una trilogía para pensar la ciudad contemporánea." En: *Scielo* <a href="http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0188-70172008000200006">http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0188-70172008000200006</a>

Risner, J. (2018). *Blood Circuits: Contemporary Argentine Horror Cinema*. New York: State University of New York Press.

Saborit, P. (2006). Vidas adosadas: El miedo a los semejantes en la sociedad contemporánea. Barcelona: Anagrama.

Schroeder, P. (2016). *Latin American Cinema: A Comparative History*. University of California Press.

Sobchack, V. (1999). *Screening Space: the American Science Fiction Film*. New Brunswick: Rutgers University Press.

Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente: La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Tirado, F.J. (2004). "Ciencia ficción y pensamiento social." En: *Athenea Digital* Vol. 6, 1-5. Turner, V.W. (1988). *El proceso ritual: Estructura y antiestructura*. Trad. Beatriz García Ríos. Madrid: Alfaguara.

Vázquez Vázquez, M. (2018). "New Geographies of Class in Mexican and Brazilian Cinemas: *Post Tenebras Lux* and *Que horas ela volta?*" En: *Contemporary Latin American Cinema*. Eds. Claudia Sandberg y Carolina Rocha. Cham: Palgrave Mcmillan, 65-79.

Vich, V. y Ubilluz, J.C. (2012). *La pantalla detrás del mundo: las ficciones fundamentales de Hollywood*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.

Žižek, S. (2011). "Slavoj Žižek Speaks at Occupy Wall Street: Transcript." En: *Impose* <a href="https://imposemagazine.com/bytes/slavoj-zizek-at-occupy-wall-street-transcript">https://imposemagazine.com/bytes/slavoj-zizek-at-occupy-wall-street-transcript</a>



## PIZZA, BIRRA, FASO UNA FISURA IRREDUCTIBLE EN LOS MODOS DE REPRESENTACIÓN DEL CINE ARGENTINO POR DANIEL GUTIÉRREZ

Pizza, birra, faso.

An irreducible fissure in the modes of representation of the Argentine cinema

### Resumen

A finales de la década del noventa el ámbito de la cinematografía local vio nacer en su seno un conjunto de filmes que, realizados por jóvenes cineastas, presentaron rasgos que los diferenciaban netamente del cine argentino precedente. El fenómeno se denominó Nuevo Cine Argentino y el film más señero fue –por diversos motivos– *Pizza, birra, faso* (Israel Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998). El presente trabajo tiene el propósito de estudiar el funcionamiento semiótico de un texto fílmico que no solo intenta representar la realidad sino también crear la sensación de realismo, abordando temas de actualidad e implicando al espectador en la construcción de sentido del film.

Palabras clave. Pizza, birra, faso, Nuevo Cine Argentino, efecto de realismo, representación.

### **Abstract**

At the end of the nineties, the field of local cinematography saw the birth of a set of films made by young filmmakers, which presented features that clearly differentiated them from the preceding Argentine cinema. The phenomenon was called New Argentine Cinema and the most outstanding film –for various reasons– was *Pizza*, *birra*, *faso* (Israel Adrián Caetano and Bruno Stagnaro, 1998). The present work has the purpose of studying the semiotic functioning of a filmic text that not only tries to represent reality but also to create the sensation of realism, addressing current issues and involving the viewer in the construction of the film's meaning .

Keywords. Pizza, birra, faso, New Argentine Cinema, realism effect, representation.



Hacia finales de la década de los noventa, el ámbito de la cinematografía argentina vio nacer en su seno un conjunto de filmes que no solo recibieron el beneplácito de (un sector de) la crítica y del público, sino que además inyectaron nueva vida a una industria local un tanto anquilosada. Quizás el film más paradigmático de este resurgimiento sea el realizado por Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, *Pizza, birra, faso* (1998).¹

Pizza, birra, faso pretendía abordar determinadas coordenadas temáticas propias de la sociedad en la que tuvo su surgimiento (como las de la violencia, la marginalidad y la delincuencia) desde la matriz genérica del realismo, estableciendo una ruptura programática respecto de los modos de producción y representación que imperaban en el cine argentino de factura inmediatamente anterior. Los más de veinte años transcurridos desde su estreno ofician una distancia crítica que permite al analista poner en perspectiva los aportes concretos de este texto fílmico.

El presente trabajo propone estudiar la imbricación operada por los realizadores del film entre narración y representación, toda vez que los mecanismos por los que se construye el relato exhiben una consistente solidaridad con la sórdida temática abordada en el mismo. La mentada conexión entre forma y contenido redunda en un determinado funcionamiento semiótico del texto fílmico el cual requiere la participación activa del espectador como elemento clave para no sólo presentar la realidad sino también crear la sensación de realismo, notas ambas sobre las que reposa la singularidad constitutiva de lo que ha sido denominado –no sin ciertos reparos– Nuevo Cine Argentino.<sup>2</sup>



### I. El Nuevo Cine Argentino como fenómeno cinematográfico

Si hay un rasgo que puede definir per se al denominado Nuevo Cine Argentino

<sup>&</sup>quot;Casi todos los que escribimos este libro estuvimos una mañana de noviembre de 1997 en el Festival de Mar del Plata, viendo explotar ante nuestros ojos algo incrédulos una pequeña película llamada *Pizza, birra, faso*. Todos recordamos hoy la sensación de algarabía que acompañó el final de esa proyección, la necesidad casi imperiosa de darnos un abrazo, felicitar a los cineastas, a los actores, a los pocos que habíamos estado presentes en esa mañana que hoy podríamos calificar como histórica. [...] Si hay una fecha de nacimiento para el "nuevo cine argentino", convendría buscarla allí." (Bernades, et. al., 2002: 11; ver Rodríguez y Posadas, 1998). En rigor, el estreno de *Pizza, birra, faso* vino a consolidar un fenómeno cinematográfico que había tenido su germen, sin olvidar el fundamental influjo ejercido por Alejandro Agresti, en *Rapado* (Martín Rejtman, 1996; ver Campero, 2009: 23): "El estreno de este film [*Pizza, birra, faso*] consolidó el llamado Nuevo cine argentino, el cual abarcó a una serie de películas que se desentendían de los mandatos cinematográficos previos y con nervio fílmico registraban de forma poco tradicional otro tipo de historias" (Fernández Cruz, 2018; s/p).

<sup>2</sup> Una lúcida problematización del término 'Nuevo Cine Argentino' desde una matriz socio-crítica puede consultarse en Di Paola (2010:10-13).

EN LA

como fenómeno cinematográfico es sin duda el de la escasez de recursos técnicos y económicos con los que contaron sus realizadores al momento de articular materialmente sus proyectos. Una de las características principales de los filmes más representativos del Nuevo Cine Argentino (*Pizza, birra, faso*, Bruno Stagnaro e Israel Adrián Caetano, 1998; *Mundo Grúa*, Pablo Trapero, 1999; *Silvia Prieto*, Martín Rejtman, 1999; *El asadito*, Gustavo Postiglione, 1999) es que han sido producidos de manera independiente y con un magro presupuesto en estrecha relación con la coyuntura político-económica que atravesaba por entonces el país (finales aciagos del menemato y calamidad financiera en ciernes):<sup>4</sup>

Muchas de las películas de las que se habla en este libro se han realizado sin ningún dinero oficial ni de productoras privadas y han sido motorizadas -básicamente- por la voluntad de cineastas obsesionados por llevar adelante un proyecto. [...] Muchas de estas películas han sido filmadas en 16mm, blanco y negro, video digital, Beta, o Super VHS. La mayoría, en escenarios naturales y pocas locaciones. Casi todas, con actores desconocidos. (Bernades, et. al., 2002: 10)

Hay que señalar, además, el aspecto generacional inherentemente asociado al Nuevo Cine Argentino, en tanto producto del surgimiento de una nueva generación de directores, la mayor parte de ellos salidos de las escuelas de cine. Nótese que esta nueva generación de realizadores se compone, en general, de cineastas formados específicamente para el oficio y no simplemente de aficionados y/o intelectuales con vocación artística o de profesionales provenientes de otro ámbito (como el de la publicidad). Estos nuevos directores reaccionan contra los viejos modelos del *establishment* cinematográfico argentino, al proponer alternativas de representación para el hecho cinematográfico local. Sus primeras producciones – que no fueron más que cortometrajes – exteriorizaron sin ambages sus disruptivas pulsiones iconoclastas:

Revelaban ya la existencia de una camada de cineastas resuelta a romper con los peores vicios de ese cine argentino que el público se negaba a ver. En lugar de declamaciones, había allí imágenes fuertes y secas; en vez de diálogos impostados, una lengua viva. Rostros nuevos y elocuentes reemplazaban a los gastados actores del viejo cine. Historias creíbles venían a enterrar anteriores esterilidades. (Bernades, et. al., 2002: 11)

<sup>3</sup> Señala Oubiña que "*Pizza, birra, faso* fue el film inaugural del nuevo cine y *Mundo grúa* fue el que lo consolidó como un fenómeno artístico en los festivales internacionales" (2003: 28).

<sup>4</sup> Cabe destacar que *Pizza birra, faso* contó con el apoyo financiero del INCAA y este hecho permitió la proyección de la película en los cines.

<sup>5</sup> Principalmente, la Fundación Universidad del Cine (FUC) y el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

De modo que el Nuevo Cine Argentino nace en abierta ruptura representacional y material con el cine argentino precedente (caracterizado por la promoción ineludible a cargo de una productora con aspiración a insertarse en el circuito comercial, el contrato de actores profesionales, la utilización de tecnología analógica, la reproducción de un modelo ficcional y discursivo estandarizado, el apego a códigos de representación propios de la literatura realista y costumbrista, el planteo paralelo de lo político y lo identitario y la alegoría como forma de narrar -todo esto remitiendo a los filmes de los años ochenta y principios de los noventa de cineastas como Luisa Bemberg, Eliseo Subiela, Fernando "Pino" Solanas o Luis Puenzo, cuyo legado fue continuado por Marcelo Piñeyro, Carlos Sorín y Eduardo Mignona), un cine –en palabras de Oubiña (2003: 28-29)– "ineficaz y adocenado". Como señalan Bernades, Lerer y Wolf, los filmes del Nuevo Cine Argentino "intenta[n] encontrar nuevos modelos narrativos [...] y asume[n] la voluntad de cuestionar pasado y presente, confrontándolos, discutiéndolos, poniéndolos en perspectiva" (Bernades, et. al., 2002: 12). La actitud es de ruptura, no solo porque abre una fisura en los modos de representación de la anterior -y estéril- cinematografía argentina,<sup>6</sup> sino también porque viene a sanear –sin proponérselo – una industria local que ya antes de 1995 estaba en ruinas:

A principios de los años 90 el cine argentino se encontraba al borde de su extinción. Sin financiamiento público ni privado, casi sin producción y con un absoluto desinterés por parte del público frente a la escasa y poco seductora oferta, la producción nacional era prácticamente un cadáver tanto en el terreno comercial como en el artístico. (Batlle, 2002: 17)

Al igual que otros movimientos cinematográficos rupturistas de pasadas épocas y distantes geografías, el Nuevo Cine Argentino presenta una duración histórica ya realizada en su concepto, lo que le confiere el carácter de proceso artístico y cultural consumado, toda vez que incluso "a diez años del estreno de *Pizza, birra, faso*, el nuevo cine argentino ya no parece ofrecerse como la promesa de un cine «diferente»" (Torre, 2008: 14)". Por esto es posible homologar distintos aspectos de otros movimientos cinematográficos de ruptura con el que representó el Nuevo Cine Argentino en su momento. Dichos movimientos son, por ejemplo, el Neorrealismo Italiano, la *Nouvelle Vague*, el Nuevo Cine Alemány el Nuevo Cine Latinoamericano.

Según Antonio Costa, el Neorrealismo Italiano fue un tipo de cine rodado (por maestros de la talla de Luchino Visconti, Roberto Rossellini o Vittorio De Sica) en las

<sup>&</sup>quot;A fines de la década de 1980 y comienzos de la de 1990, el cine argentino era hasta tal punto un desierto que bastó un puñado de películas honestas, hechas con calidad, profesionalismo y buenas ideas, para producir una verdadera renovación" (Oubiña, 2003: 34).

calles con actores no profesionales que intentó plasmar la realidad sin tomar partido por nada: "«La realidad está ahí. ¿Por qué manipularla?»: [...] he aquí alguna de las fórmulas con las que se ha intentado definir la experiencia del cine Neorrealista Italiano" (Costa, 1997: 129). El Neorrealismo Italiano se caracterizó no sólo por la narración de historias cotidianas y el registro directo, sino también por la elección de "actores amateurs, escenarios naturales [...], el acento puesto en la dimensión social de sus temas y la interpelación ética o sentimental al espectador" (Russo, 1998: 181). Esta referencia indica alguna de las características que tuvo el Neorrealismo en Latinoamérica y en Argentina, específicamente, con algunos filmes de la "Generación del 60". En este tipo de cine, "se trataba no de poetizar la realidad, sino de registrarla, escrutarla para mejor transformarla, fuera por el documental o la ficción" (Russo, 1998: 182). Como habrá de apreciarse más adelante en este trabajo, los rasgos característicos del movimiento citado operan como antecedentes del modelo de representación que sustentó al Nuevo Cine Argentino, aunque –como señala Aguilar– aquella generación de cineastas "fracasó en sus intentos de conseguir inserción institucional y continuidad en la producción" (2010: 19).8

En cuanto a la *Nouvelle Vague*, se sabe que entre sus principales rasgos –aparte de "la afirmación de un nuevo tipo de cineasta para el que [lo fundamental era] la toma de conciencia crítica del medio expresivo utilizado y la reflexión sobre su naturaleza" (Costa, 1997: 143)– sobresale su irreductible inclinación por el registro directo y el *cinèma-verité*, por la cámara en mano, por las nuevas caras y la familiaridad de las historias y de los lugares, lo que deriva en la ruptura y discusión con el cine dominante y sus modos de representación: "el irresistible avance de la nueva ola francesa se debió a varios factores; no era el menor su componente polémico, como reacción a una forma de cine industrial debilitada por las fórmulas y los patriarcas" (Russo, 1998: 184). Vena polemista y disruptiva que también sustenta el discurso del Nuevo Cine Argentino.

Además, puede decirse de los nuevos cineastas argentinos lo que se dijo a propósito de los autores del Nuevo Cine Alemán, en tanto "no los unían principios estéticos –en este sentido enfatizaron que no consistían en una escuela ni en una vanguardia– sino el proyecto de renovar el concepto mismo de lo cinematográfico en su país" (Russo, 1998: 185), aunque, claro está, no hay un análogo entre los nuevos cineastas argentinos de un Manifiesto de Oberhausen. Al igual que los realizadores del Nuevo Cine Alemán, los jóvenes cineastas argentinos fueron atravesados por "una contradicción interna: pretendían

<sup>7</sup> Década de producción de filmes como *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), *Prisioneros de una noche* (David José Kohon, 1960), *Los inundados* (Fernando Birri, 1961), *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1961) o *La cifra impar* (Manuel Antín, 1961). "En esa época –remarca Campero– ya existía una contradicción entre la industria y el cine independiente" (2009: 17).

<sup>8</sup> Un análisis detallado de los vínculos entre el Neorrealismo italiano y el Nuevo Cine Argentino puede consultarse en Page (2009).

un cine de contestación y lucha estético-cultural, pero al mismo tiempo no cesaban de reclamar apoyo del poder político y de la industria para realizarla" (Russo, 1998: 185).

Con respecto a esto último, resulta oportuno prestar atención a lo que manifestó Israel Adrián Caetano en el marco de una entrevista acerca de su condición de nuevo cineasta:

Creo que acá no hay una industria y al no haber industria es muy difícil que haya cualquier aprendizaje plausible. Lo único cierto es que estamos todos viendo que hacer. Una industria básicamente se nutre de público y eso todavía no lo tenemos. El cine argentino es el menos visto en el país, por montones de razones. Una de ellas es que no hay una política que proteja el cine nacional. Vos hacés una película y después te tiran a los leones y no te dan la protección que merecés. Acá nadie protege al cine. Todo está bárbaro cuando hay dos o tres películas que van a festivales o cuando hay alguna película que mete gente, pero después, en el medio, defendete como puedas. No hay una industria ni ningún ente gubernamental que arriesgue algo por el cine argentino. [...] Me parece muy raro que el Instituto de Cine no proteja las inversiones que hace." (Pécora, 2001: 36)

Debido a esta coyuntura tan propia, y a diferencia de otras corrientes estéticas dentro del séptimo arte, el Nuevo Cine Argentino no se fundó sobre teorías de base, programas estéticos o movimientos culturales –como sí los cineastas de la *Nouvelle Vague*, por ejemplo– sino en un "«dogma» no escrito [que] ha sido generado por la necesidad y la urgencia" (Bernades, et. al., 2002: 10).

A partir de lo dicho, es lícito pensar en una definición del Nuevo Cine Argentino, que incluya aspectos generacionales, socio-económicos, discursivos e industriales. Por Nuevo Cine Argentino habría que entender, entonces, el conjunto de filmes<sup>9</sup> producidos



Conviene más hablar aquí de conjunto de filmes que de movimiento cinematográfico, porque el Nuevo Cine Argentino no muestra la coherencia teórica ni el proyecto programático que poseyeron otros movimientos cinematográficos análogos: "antes que hablar de un movimiento en sentido artístico, habría que pensar la noción de movimiento en términos geológicos: como si el cine argentino hubiera experimentado un temblor generalizado que permitió un reacomodamiento de placas y sacudió sus cimientos" (Oubiña, 2003: 28). Por lo tanto, se trató de una exploración constituida por un número finito y dispar de películas, las que a partir de "la urgencia y la necesidad" compartieron ciertas características que las terminó afiliando en una misma tendencia técnica, discursiva y cultural: "Es posible que la reticencia frente a la etiqueta "nuevo cine argentino" aparezca cuando se la considera en términos estrictamente estéticos. Desde este punto de vista, resulta evidente que Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Martín Rejtman o Adrián Caetano pertenecen a universos tan diferentes que sólo alguien muy despistado puede creer que representan algo semejante" (Aguilar, 2010: 13).

por una nueva generación de jóvenes cineastas egresados de Institutos y Universidades de cinematografía a partir de la segunda mitad de la década del 90. Filmes que, producidos y distribuidos de manera independiente y realizados con carencia de recursos técnicos y económicos, se caracterizan por: (1) su abierta ruptura con respecto al cine que responde a los parámetros del *establishment* cinematográfico argentino, (2) la elección de temas cotidianos, (3) la elaboración de temáticas de carácter socio-crítico, (4) el fundamental rol que le asigna como testigo y partícipe al espectador, (5) su vocación realista.

### II. Mecanismos narrativos de construcción de lo real

Quizás el mayor propósito artístico que exhibe el Nuevo Cine Argentino sea el de presentar el referente extrafílmico en su manifestación efectiva, creando una sensación de realismo y apelando para ello a la construcción de una narrativa lineal que represente los hechos en el mismo orden en el que ocurren en el mundo; narrativa robustecida por el tratamiento de temáticas sociales de acuciante actualidad (o de "cotidianeidad trágica", como observa al respecto Fernández Cruz, 2018) y por la participación del espectador como testigo activo de lo representado.

Centrar el análisis en *Pizza, birra, faso* posibilita el estudio global del Nuevo Cine Argentino, no solo por tratarse de un film que representa el fenómeno *in statu nascendi,* sino también porque sus características constitutivas son susceptibles de ser extrapoladas a buena parte del conjunto.<sup>10</sup>

La primera impresión que se desprende del film es que su estructura narrativa está organizada mediante un desarrollo puramente lineal de los eventos. En *Pizza, birra, faso* se encuentran totalmente ausentes los *flashbacks* o los *flashforwards*, por ejemplo, procedimientos narrativos que de operar en el desarrollo temporal de la trama romperían con la ilusión de la natural sucesión cronológica de los hechos. Obedeciendo siempre al mismo esquema, los eventos se encadenan de manera progresiva: una determinada acción A –por ejemplo, la intención de un personaje de comprar pizza– tiene su consecuencia inmediata en una determinada acción B –un personaje compra la pizza–. Nunca aparece un elemento narrativo que, a la vez que interrumpa el flujo lineal, produzca una sensación de dilatación y congelación del tiempo de la narración; las escenas se suceden progresivamente: lo representado en una es causa de la consecuencia representada en la siguiente, a la vez que lo representado en esta última se convierte en causa de la subsiguiente. La lógica

<sup>10</sup> Según Oubiña (2003: 29), con *Pizza, birra, faso* se inaugura una estética en la cinematografía local caracterizada por la visibilización del universo de los marginales, por una "mirada juvenilista" y por un planteo discursivo de tono populista.

narrativa del film es, pues, lineal y procede de acuerdo a un desarrollo claramente causal, presentando la información de la historia narrada de un modo directo y accesible.

Con respecto a la representación narrativa, puede aplicarse a *Pizza, birra, faso* lo que señala Esther Gispert a propósito de la lógica narrativa de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959), un film con el que esta película argentina tiene más de un punto en común:<sup>11</sup> "En *Los cuatrocientos golpes*, el relato obedece a las leyes de la causalidad. La historia narrada progresa a partir de una constante alternancia entre una serie de causas y de consecuencias" (Gispert, 1998: 54). En *Pizza, birra, faso* el tiempo narrativo se organiza comenzando desde un momento inicial que progresa linealmente hasta un momento final. Resulta interesante señalar que en este film, el relato no modela a la historia, sino que es la historia contada lo que impone un patrón lógico-temporal que termina configurando unos modos de representación más bien realistas.

El film se estructura, aparentemente, sobre un orden lineal vectorial, toda vez que su organización narrativa está determinada "por una sucesión de acontecimientos ordenada de tal modo que el punto de llegada de la serie sea siempre distinto del de partida. [...] Es vectorial cuando sigue un orden continuo u homogéneo" (Casetti y di Chio, 1998: 153). Sin embargo, opera otro modo de ordenamiento temporal dentro del film. La narración, como acto discursivo, sigue los patrones de la linealidad vectorial, pero el relato discurre de manera cíclica. Un orden temporal cíclico "está determinado por una sucesión de acontecimientos ordenados de tal modo que el punto de llegada de la serie resulte ser análogo al de origen, aunque no idéntico" (Casetti y di Chio, 1998: 152). A nivel holístico, el film presenta un punto de llegada similar al de partida. *Pizza, birra, faso* comienza *de noche* con un operativo policial en el centro de la ciudad de Buenos Aires, el cual se consuma con el detenimiento de *un individuo genérico*, sin identidad, y concluye con otro operativo policial en el centro de la ciudad de Buenos Aires, pero ya *de día* y con el detenimiento de *dos individuos no genéricos* –Megabón y Pablo–.

Mediante esta estructuración temporal, el film parece sugerir el inevitable destino que les aguarda a los delincuentes, el apresamiento o la muerte, un sino fatal que ninguno de ellos puede anular: ni el delincuente anónimo –aquel del comienzo del film, una figura sin rostro, a oscuras, genérica, representativa de todos los delincuentes–, ni aquellos dotados de un perfil identitario delineado en la diégesis. La estructura formal del film aparece, pues, como una prisión de la que es imposible escapar. Resulta significativo que el apresamiento inicial ocurra de noche y el final de día. En el primero la oscuridad es lo que espera al



<sup>11</sup> La estrecha relación habida entre *Los cuatrocientos golpes* y *Pizza, birra, faso* no se limita a la configuración narrativa que exhiben ambos filmes, sino que incluye su vocación realista y el hecho de ser las obras paradigmáticas de sendas expresiones cinematográficas de ruptura respecto de los modelos de representación precedentes.

delincuente, mientras que en el segundo, lo es la claridad, un nuevo horizonte, un renacer –prefigurado por la muerte–, sugiriendo el film que la única vía de salvación posible para esta clase de individuo se encontraría en un "más allá" del sistema social que (lo) habita.

Este tratamiento del tiempo y de la puesta en escena articula en el plano del discurso una dura crítica social contra los mecanismos de control estatal y el sistema económico argentino de fines de los años noventa, el cual implícitamente aparece responsabilizado por los "males" que el film aborda -delincuencia, pobreza, marginalidad-, adoptando una postura comprensiva y hasta benévola hacia los marginados, los sin destino, esos "subalternos" (Eljaiek-Rodríguez, 2013) o "lúmpenes que no buscan cambiar nada sino rebuscárselas en un mundo hostil" (Aguilar, 2010: 30).12 De manera complementaria, el relato va presentando situaciones similares que provocan, sustentadas en un orden lineal y a medida que completan su ciclo narrativo, un salto cualitativo de marcada connotación negativa, pues el film muestra que los principales móviles de los protagonistas consisten en perpetrar y cometer delitos de cada vez mayor gravedad y alcance trágico. Estos móviles comienzan con el asalto a un individuo que viaja en taxi, luego roban a un lisiado en la calle, a continuación roban a un desocupado, seguidamente roban un restaurante, después roban y golpean brutalmente a su "jefe", para finalizar con el robo a la caja de un boliche bailable. De este modo, el motivo del robo es el elemento omnipresente que estructura cíclicamente la narración, mientras que el orden lineal vectorial del relato, por su constante movimiento progresivo, le imprime un tono de gravedad a cada hecho delictivo, dando la sensación de una trágica sucesión de hechos narrados. Algo que, asombrosamente, parece cuadrar a la perfección con lo que apunta Esther Gispert a propósito (otra vez) de Los cuatrocientos golpes:

Antoine [que prefigura como personaje la ontología de Córdoba, Frula, Pablo o Megabón en *Pizza, birra, faso*] se encuentra en el epicentro de una fatídica espiral que se alarga imparablemente formando nuevos círculos concéntricos. El engranaje que impulsa este mecanismo alcanza una fuerza tan impresionante que resulta imposible pararlo. Cada nueva falta que comete es más grave que la precedente. El transcurso del tiempo, lejos de contribuir a la solución de su problema, desmejora aún más su precaria situación vital. (Gispert, 1998: 55).

El film parece indicarnos que existe un tipo de individuos que no pueden sino actuar atrapados dentro de un resorte fatídico, realizando siempre y a perpetuidad los mismos (auto)destructivos actos. Individuos despersonalizados que se encuentran apresados en la

<sup>12</sup> Postura crítica que remite a otro gran film de vocación realista: Los olvidados (Luis Buñuel, 1950).

espiral del delito y que acrecientan con cada paso de su deshilvanada fisonomía la gravedad de unos hechos irrefrenables: refracción disruptiva de la sociedad argentina de fines de los noventa, que produce, hostiga y condena al pobre en tanto desecho despersonalizado.

Pizza, birra, faso se estructura conforme a un montaje que pretende crear la sensación de duración natural de los acontecimientos representados, con anclaje en la escena como unidad de sentido. La narración se articula principalmente en base a planos de corta duración, mientras que las elipsis son puramente funcionales, sirviendo tan solo para agilizar el ritmo del relato y economizar momentos argumentalmente innecesarios. El film representa la duración temporal como "natural relativa" (Casetti y di Chio 1998: 157). Y al presentar una narración lineal-cíclica con duración temporal natural relativa, el film intenta imprimir en el registro cinematográfico la naturalidad y neutralidad de los modos de organización del referente extrafílmico, no omitiendo del todo los procedimientos de manipulación estilísticamente artificiosa.

Pero además de narrar y representar situaciones y acciones que experimentan individuos que ofician como delincuentes, *Pizza, birra, faso* pone en escena la relación sentimental que existe entre Córdoba y Sandra. Operan así dos núcleos narrativos que no funcionan independientemente el uno del otro, sino que se complementan, se entrelazan y progresan de modo paralelo.<sup>14</sup>



El núcleo narrativo referido a los actos de delincuencia encuentra su contraparte en los momentos casi melodramáticos de la relación amorosa. Por un lado, el film cuenta las vicisitudes de un grupo de marginales y delincuentes con sus restricciones culturales y sociales, mostrando los aspectos negativos de su accionar. Pero por otro lado, muestra la cara "positiva" de estos individuos: Córdoba –uno de los personajes principales, y por lo tanto el personaje que en este núcleo narrativo representa a todos los hombres de su grupo– mantiene una relación amorosa cargada de conflictos e imposibilidades con el único personaje femenino del film, Sandra, su novia embarazada. Este núcleo narrativo, en contrapartida con las sórdidas acciones que se ponen en escena en el otro, informa – metonímicamente– sobre el aspecto emocional de estos delincuentes menores. No es casual que en su intento de representarlos íntegramente, los dos núcleos narrativos se entrecrucen constantemente en el texto fílmico, generando mediante el segundo de ellos cierta empatía con los personajes a la vez que contribuye a disipar lo socialmente condenable de sus actos.

<sup>13</sup> Casetti y di Chio indican que la escena "es un conjunto de encuadres concebidos y montados con el fin de obtener una artificiosa relación entre el tiempo de la representación y el de lo representado, y, por lo tanto, un «efecto» de continuidad temporal" (1998: 157).

<sup>14</sup> La mayoría de las escenas del núcleo narrativo de las acciones delictivas ocurre de noche. En cambio, la mayoría de las escenas del núcleo narrativo de la relación entre Córdoba y Sandra ocurre de día. Esto les confiere de por sí disímiles atmósferas narrativas y representativas.

plano discursivo. Esto ilustra el carácter escindido del(os) protagonista(s), que atrapado(s) involuntariamente en una espiral delictiva, pretende(n), sin embargo, alejarse de ella mediante la potencia vinculante del amor, que tan esquiva se le(s) antoja en su existencia. Asimismo, estos dos núcleos narrativos ponen de manifiesto la temática que aborda el film: la situación delictiva de los pobres y marginales argentinos de fines de los años noventa, que se manifiestan mediante acciones violentas sustentados sobre la fragmentación e imposibilidad de construir un vínculo emocional sólido y armonioso.

fusionados, pero, a medida que esta avanza, van separándose cada vez más y más en el

Cabe resaltar que al comienzo de la narración ambos núcleos se encuentran

### III. El espectador testigo

Con el propósito de comprender las estrategias comunicativas mediante las cuales el film postula una dinámica interpretativa que asigna a la instancia de recepción un rol determinante, se realizará a continuación un análisis de la secuencia inicial de *Pizza*, *birra*, *faso*.

El film comienza con planos descriptivos del quehacer policial, al que le siguen planos descriptivos de distintos individuos y objetos urbanos, todos ellos asociados a los estratos más bajos de la sociedad: gente que lleva bolsas con basura, muchachos que limpian los vidrios de los coches, una mujer con un niño en brazos que pide monedas entre los autos, lisiados, linyeras. La secuencia está ubicada geográficamente en el centro neurálgico de Buenos Aires, específicamente, en el Obelisco. Tal descripción constituye una suerte de comentario previo que realiza el film; todas las imágenes están registradas con cámara en mano y jamás se presentan estas imágenes de manera estática.

Mediante los movimientos de cámara la instancia de emisión hace explícita su presencia, indica que es quien opera detrás de la organización de este discurso y que dicho discurso será un artificio por ella perpetrado y no una mera descripción o documentación de lo representado. Pero, por otro lado, al simular la visión de un espectador que transitando físicamente por esos lugares percibe los hechos situado en el mismo sitio en el que estos ocurren, los movimientos de cámara cumplen una función más orgánica y profunda dentro de la economía semiótica del film, creando así una sensación de proximidad "documental" con los acontecimientos representados.

El papel que se le asigna a la instancia de recepción queda subrayado y afirmado cuando uno de los muchachos que limpia los parabrisas de los automóviles mira deliberadamente a cámara, interpelando directamente al espectador, como si le dijera: "¡Che,



vos, que estás ahí sentado; prestá atención a todo esto!". Este muchacho constituye, a pesar del breve instante que aparece en pantalla, un elemento fundamental, porque representa directamente a la instancia de emisión del film. Tres planos más adelante, una mujer y un hombre, que están sentados en un banco, miran a cámara. Aquí la interpelación está mucho más enfatizada, no sólo porque miran directamente al espectador mientras la cámara se aleja de ellos, sino porque el hombre señala con el dedo a la cámara, como inmovilizando esa mirada hacia la que apunta.

Un rasgo llamativo tiene lugar casi al final de la primera parte de esta secuencia inicial, cuando un taxista mira a través del espejo retrovisor de su auto, el cual parece una pantalla de cine en miniatura: una clara puesta en escena de la posición que el espectador ocupa en la sala de proyección al ver la película. Sin embargo, hay un detalle que de ningún modo puede pasarse por alto: a través del espejo retrovisor se reflejan los ojos del taxista. Este espejo figura claramente un narrador construido como emblema de la emisión. Los autores empíricos del film, mediante esta figurativización, sugieren al espectador la realidad argentina que fluye ante sus ojos, destacando la importancia que su mirada tendrá para la construcción de sentido del mismo. Resulta significativo también el hecho de que el plano contiguo a este –el taxista mirando a través de "la pantalla" de su retrovisor– presenta a dos de los personajes del film, Frula y Pablo, siendo este último uno de los principales. Con esto se le indica a la mirada detenerse con mayor énfasis en ellos y en su grupo de amigos, porque "ahora la mirada y la empatía correspondía a los jóvenes (en este caso, excluidos) de los 90" (Campero, 2009: 35).



Pero este juego de estrategias comunicativas no concluye aquí. Seguido al plano de Frula y Pablo, otro muestra en plano general el centro de la ciudad de Buenos Aires. En el plano que le sigue a continuación, la cámara está ubicada en el asiento trasero de un taxi –el del taxista de los planos anteriores– y enfoca a un hombre que se acerca frotándose las manos, sin mostrar su rostro sino focalizando en la acción de sus manos y en su rápido acercamiento. Llegado hasta la puerta trasera derecha del vehículo –vehículo que podría entenderse como metáfora de una sala de cine o de la conciencia del espectador–, la abre. De este modo, y simbólicamente, sería al espectador a quien la representación le abre la posibilidad de salir de su solipsismo de *voyeur* y participar e integrarse al mundo representado, orientándose hacia aquella realidad social que el film pretende representar. 16

<sup>15 &</sup>quot;Los emblemas de la emisión, del hacerse del film, o más concretamente constituirse de las imágenes: ventanas, espejos, pantallas, reproducciones, etc.; en resumen, todo lo que se refiere al representar y al mostrar" (Casetti y di Chio 1998: 227).

<sup>16</sup> Indica Campero que una característica afín a todos los filmes del Nuevo Cine Argentino "es el ambiente, el mundo sensorial de las interacciones directas, inmediatas. Pero no sólo el mundo de los personajes, sino también el mundo sensorial de los espectadores, su inserción como elementos de la ecología urbana" (Campero, 2009: 36).

Una vez abierta la puerta del taxi, la cámara vuelve a mostrar en toda su crudeza la realidad social argentina: individuos amputados y en sillas de ruedas desfilan ante la mirada del espectador.

Seguidamente, la cámara focaliza en un rostro de perfil dentro del taxi, que observa hacia afuera mientras el coche lo lleva de recorrido por la ciudad. Este rostro que observa –cual narratario—17 es el de aquel hombre que frotándose las manos abrió la puerta del taxi. De este modo, la instancia autoral misma se está representando a sí misma como instancia de recepción. Y la consecuencia semiótica no es menor, pues homologa su propio punto de vista como autor con el de la instancia de recepción. Ni autor ni espectador saben o ven más que el otro. Ambos están en igualdad de condiciones frente a la percepción de la realidad social representada. Atendiendo a tal construcción de la red comunicativa, no debe pasarse por alto que esta figura bifronte de autor-espectador—que el film desde el inicio propone— gira su cabeza y observa a través de la ventanilla la realidad exterior. Dos planos más adelante, la dirección de su mirada apunta hacia el conductor del taxi, que es aquel que el film había propuesto como la encarnación fílmica del espectador.

El hombre que subió al taxi, y que se había emparentado con el autor, se encuentra en el asiento trasero, mientras que el conductor, que se había emparentado con el espectador, se ubica en el asiento delantero. Esto mienta la ubicación que tanto espectador como autor ocupan en una sala de proyección, es decir, el autor situado en el lugar del proyector y el espectador de espaldas a él, quedando así representados física, espacial y simbólicamente los roles necesarios para la dinámica comunicativa del film. Porque el objetivo discursivo de *Pizza, birra, faso* parece ser el de proporcionar al espectador la sensación de realidad de lo representado. Sensación que se encuentra además justificada por la organización lógico-temporal de la narración.

El texto fílmico, asimismo, no trata temas universales, sino que trata temas de actualidad. Esto es congruente con los elementos asumidos a propósito de la organización narrativa y de las estrategias comunicativas. Estas tres dimensiones, pues, del film (la narrativa, la comunicativa y la temática) poseen el mismo propósito: representar la realidad social argentina de finales de los noventa. Si el objetivo de la organización narrativa era presentar el tiempo del mundo representado de manera lineal y causal, y si la finalidad de las estrategias comunicativas desplegadas era hacer participar en la diégesis al espectador, el fin de los temas abordados es proporcionar, mediante contenidos de actualidad, sustento

<sup>17 &</sup>quot;El narratario es una figura guía que encarna el status y la función que el Autor implícito asigna a su interlocutor, el Espectador implícito, y que en cierto modo ayuda al Espectador real, a través de la identificación, a recuperar ese lugar y ese rol que el texto ha previsto para él" (Casetti y di Chio, 1998: 228-229).

semántico al mundo que el film representa.18

*Pizza, birra, faso* se caracteriza, entonces, por atribuirle un papel preponderante al espectador, convirtiéndolo en partícipe y testigo presencial de los hechos que se representan, a la vez que el autor pone de manifiesto que estas representaciones de la realidad social son productos de manipulaciones por él perpetradas. Sin pretender ontologizar esa realidad, el discurso que vehiculiza el film se constituye sólo a título de abordar la cotidianeidad que le sirve de referente, ensayando su representación fílmica.

### IV. El efecto de realismo

Lo que se desprende del precedente análisis de *Pizza, birra, faso* es que a través de su organización narrativa, su arquitectura comunicativa y su abordaje temático el propósito que lo anima como film estriba en traducir y elaborar –desde un determinado lenguaje a los códigos del lenguaje cinematográfico– el contexto social e ideológico en el cual está inmerso y que a su vez le sirve como referente. En términos formales, el rasgo más saliente de *Pizza, birra, faso* –y habría que estudiar hasta qué punto del Nuevo Cine Argentino en su conjunto– consiste en presentar la realidad y crear la sensación de realismo. De este modo, el film se empeña en representar un entorno tal y como los sujetos lo experimentan en su praxis social e individual cotidiana. Aunque, hay que aclararlo, esa representación se concibe menos como espejo –ilusorio– de la realidad extrafílmica de la que toma sus contenidos que como discurso interpelante.



El film, en su carácter de producto artístico e ideológico, conlleva asociado un imperativo: la construcción de un cierto verosímil. Entendido como lo que puede ser u ocurrir en el plano de la diégesis, *Pizza, birra, faso* se revela congruente en este punto con la tesis que sostiene Christian Metz acerca de lo verosímil cinematográfico: "la restricción de los posibles fílmicos no es sino la faz cinematográfica de lo verosímil" (Metz, 1972: 5). Robert Stam, al referirse a la verosimilitud metziana, entiende que esta se reduce a "las normas en evolución que se ocupan de lo que es considerado merecedor de representación narrativa" (Stam, et. al., 1999: 222). Nótese que el elemento recurrente en ambas consideraciones es el carácter normativo del hecho fílmico. El Nuevo Cine Argentino, en tanto fenómeno de ruptura, asocia la producción de un nuevo estilo cinematográfico y la construcción de

<sup>&</sup>lt;u>lo verosímil, toda vez que la "verosimilitud sirve de criterio veridictorio para evaluar los</u> 18 "El análisis temático de un texto fílmico no puede aislarse de los mecanismos narrativos y de puesta en escena que lo conforman y constituyen, ya que son estos los que ponen en pie su discurso, su tejido semántico" (Castro de Paz, 1999: 63).

<sup>19</sup> Bajtín hace hincapié en el error metodológico que supone considerar un texto como reflejo de algo externo a él, ya que en todo caso lo que un texto refleja son "los reflejos y refracciones de otras esferas ideológicas" (citado en Stam, et. al., 1999: 31).

discursos narrativos de carácter figurativo" (Greimas y Courtés, 1990: 436).

La verosimilitud, en cuanto productividad intrínseca de los mecanismos representacionales, está vinculada a unas determinadas coordenadas discursivas que posibilitan una representación más o menos coherente de la realidad sociocultural. Actitud mimética que sin duda los nuevos cineastas argentinos llevaron a cabo al momento de modelar un estilo de carácter innovador. No obstante, *Pizza, birra, faso* intenta ir más allá de la verosimilitud mimética. Pretende solaparla con la categoría de realismo. Hablando del film, Bernades, Lerer y Wolf comentan que se encuentra "cerca de las ficciones "realistas" argentinas, de las que se diferencia, en principio por el ambiente, la precisión, el habla de los protagonistas y una rabiosa contemporaneidad" (Bernades, et. al., 2002: 16). Aserto que confirma su estatuto paralelo como relato de ficción, toda vez que lo "real concreto se vuelve la justificación suficiente del decir" (Barthes, 1972: 13).

Porque a lo que se oponen los nuevos cineastas argentinos no es al concepto formal de mímesis sino a un cierto verosímil previamente codificado, que podría ser denominado, siguiendo a Metz, "convención vergonzosa" –representado en la cinematografía argentina de los años noventa por filmes de corte netamente comercial (o no tanto), en proyectos tan dispares como la miméticamente fallida *Caballos salvajes* (Marcelo Piñeyro, 1995) o la equívoca *Comodines* (Jorge Nisco, 1997), por ejemplo, que en su intento de representar lo real no hacen más que reproducir su código–. Por el contrario, los nuevos cineastas argentinos trabajan con una nueva categoría de realismo que tiene como substrato compositivo lo verosímil, en un intento rabiosamente subversivo por "acrecentar el campo de lo decible fílmico reconquistando parcelas excluidas de lo verosímil cinematográfico" (Metz, 1972: 10). Pues en el cine, a diferencia de lo que ocurre en el campo de la literatura, el realismo se vincula con lo más vanguardista, experimental y moderno.

La pulsión realista en *Pizza, birra, faso* no conlleva asociada la connotación que este tipo de discurso adquiere en los modelos clásicos de representación; no se trata de un film transparente.<sup>20</sup> Es (neo)realista por necesidad –en filiación con ese estilo (surgido en otro contexto: la Italia de posguerra) que se oponía a la inclinación teatral y codificada del cine anterior–; lo que pretende es poner "al desnudo" el referente que representa y del que toma sus contenidos. Su dominante es la realidad socioeconómica argentina de finales de la década del noventa, cuyas constantes se cifran en la exclusión social de los sectores más bajos, el progresivo deterioro material y simbólico de los sectores medios, una desigualdad social extrema, crecientes tasas de desempleo, de violencia y de inseguridad, el socavamiento de las instituciones públicas y el fracaso rotundo de la política económica.

20 "Al horrar los signos de su producción, el cine «dominante» persuadió a los espectadores para que



<sup>20 &</sup>quot;Al borrar los signos de su producción, el cine «dominante» persuadió a los espectadores para que tomaran tales simulaciones construidas en tanto que representaciones transparentes de lo real" (Stam, et. al., 1999: 215).

Como evidenció el análisis de la secuencia inicial, *Pizza, birra, faso* estila un planteo reflexivo, al poner de manifiesto sus mecanismos narrativos y estéticos de construcción, sin ocultar su vocación realista, porque pretende que el espectador tome contacto inmediato con el contexto socioeconómico en el cual desarrolla su praxis cotidiana.<sup>21</sup>

Mediante los recursos estilísticos utilizados intenta erigirse como un testimonio social de su época. Sin embargo, de los dos núcleos narrativos que operan en el film, el referido a la relación entre Córdoba y Sandra es de neto corte melodramático, lo que implica un acercamiento codificado (con arreglo a ciertos códigos ficcionales preexistentes) a los personajes a fin de mentar la identificación con estos.

Si bien *Pizza, birra, faso* es un film de ficción, abreva en esta categoría para simular la creación de un efecto de realismo, explorando el cine como dispositivo para representar el mundo real de manera verosímil y efectiva. La función de lo ficcional en *Pizza, birra, faso* es, en todo caso, la de nutrir esa representación de la realidad con elementos dramatúrgicos y así atribuir a los personajes un perfil psicológico. De este modo, la representación no es neutra, distante, sino que mediante la ficcionalización la categoría de lo real implica un verosímil que crea una dimensión afectiva, con la que pretende involucrar al espectador en la realidad social representada.



La capacidad que exhibe un film como *Pizza, birra, faso* para captar la veracidad de los hechos le confiere discursivamente un carácter de autenticidad (más cercano al documental) que le es negado, de derecho, a la pura ficción.

### V. A modo de conclusión: un estilo devenido género

Uno de los interrogantes más apremiantes que plantea el Nuevo Cine Argentino como fenómeno cinematográfico es el de su estatuto genérico o estilístico. Oscar Steimberg define semióticamente el estilo de la siguiente manera:

"La palabra "estilo" [comporta significados] referidos siempre a propiedades que permiten advertir una cierta condición de unidad en la factura de una variedad de objetos o comportamientos sociales. [...] Atendiendo al desarrollo histórico de la noción, [...] permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género." (Steimberg, 1993: 53)

<sup>21 &</sup>quot;Una de las principales características del Nuevo Cine Argentino es el «distanciamiento» respecto a lo que se muestra, y ese distanciamiento es una «crítica de la ilusión» y una puesta en «crisis de la representación»" (Di Paola, 2010: 3).

Mientras que el género pone en juego clases de textos u objetos culturales "que presentan diferencias sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social" (Steimberg, 1993: 41). Desde una perspectiva discursiva pero teniendo en cuenta la incidencia de factores metadiscursivos, el interrogante por el estatuto genérico o estilístico del Nuevo Cine Argentino puede ser pensado en función de las distintas áreas de producción y reconocimiento de sentido que uno de sus filmes quizás más paradigmáticos habilita en otros modos de producción textual o haceres emplazados en una determinada época como fenómenos discursivos que exhiben una "unidad de factura" o bien "condiciones de previsibilidad" en sus productos.

Estas consideraciones permiten establecer si *Pizza, birra, faso* en tanto fenómeno discursivo instituyó un género o un estilo. Si los géneros deben incluirse en un campo social de desempeño de fenómenos metadiscursivos permanentes, no ocurre lo mismo con los estilos, porque "son transemióticos: no se circunscriben a ningún lenguaje, practica o materia significante" (Steimberg, 1993: 61). Concebido en estos términos, el Nuevo Cine Argentino surgió como un estilo, no como un género. En tanto estilo audiovisual está caracterizado por la posición rupturista de determinado grupo de cineastas (primero Stagnaro y Caetano, luego Trapero, ya preanunciados por Agresti y Rejtman) contra la mayoría de los realizadores y productos dominantes, gesto iconoclástico plasmado en la subversión de las estructuras productivas y narrativas establecidas, en un determinado posicionamiento participante del espectador y en el tratamiento de determinados temas de candente actualidad.

Según Tomashevski, el tema de actualidad se ocupa de los problemas culturales del momento y "cuánto más importante sea el tema y más duradero su interés, tanto más estará asegurada la vigencia de la obra" (Tomashevski, 2004: 200). Como toda propuesta artístico-cultural que se propone tratar problemas sensibles de actualidad, el Nuevo Cine Argentino corrió, desde el inicio, el riesgo de perder su vigencia a medida que pasara el tiempo. Reflexionando sobre este proceso de semiosis, Steimberg señala que "un estilo se convierte en género cuando se produce la acotación de su campo de desempeño y la consolidación social de sus dispositivos metadiscursivos" (Steimberg, 1993: 66); vinculación orgánica y posible devenir en género de un estilo ya previstas por la genial intuición de Bajtín, quien afirmó que "donde existe un estilo, existe un género" (Bajtín, 2002: 254). Por eso, cuando las operaciones discursivas del Nuevo Cine Argentino se tornaron permanentes y socialmente compartidas en su espacio de circulación, de estilo devino género.

En definitiva, *Pizza, birra, faso* se erige como un buen ejemplo del fenómeno discursivo –concebido en términos bajtinianos– de cristalización de un estilo en un

género,<sup>22</sup> toda vez que su seminal modelo representacional, que impuso un estándar de calidad que no admitió retroceso,<sup>23</sup> terminó sustentando proyectos cinematográficos posteriores enmarcados en los mismos postulados o "rasgos epocales"<sup>24</sup> (*Bolivia*, Israel Adrián Caetano, 2001; *La libertad*, Lisandro Alonso, 2001; *La Ciénaga*, Lucrecia Martel, 2001; *El bonaerense*, Pablo Trapero, 2002), además de filtrarse y fisurar un espacio mediático tan monolíticamente codificado y orientado hacia lo ficcional como lo es el televisivo, con productos seriados como *Okupas* (Bruno Stagnaro, 2000), *Tumberos* (Israel Adrián Caetano, 2002), o, más recientemente, *El marginal* (Israel Adrián Caetano, 2016) o *Un gallo para Esculapio* (Bruno Stagnaro, 2017), por mencionar tan solo los que gozaron de mayores niveles de audiencia y repercusión en el imaginario colectivo.

### **Bibliografía**

Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Bajtín, Mijaíl (2002). "El problema de los géneros discursivos". Estética de la creación verbal. México/Buenos Aires: Siglo XXI (245-290).

Barthes, Roland (1972). "El efecto de realidad". AA.VV. Lo verosímil. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (95-101).

Battle, Diego (2002). "De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento". Horacio Bernades, Diego Lerer y Sergio Wolf (editores). Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Ediciones Tatanka.

Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf, (editores) (2002). El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación. Buenos Aires: Tatanka.

Campero, Agustín (2009). *Nuevo Cine Argentino. De* Rapado *a* Historias extraordinarias. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/Universidad Nacional de General Sarmiento.

Casetti, Francesco y Federico di Chio (1998). Cómo analizar un film. Barcelona: Paidós.

Castro de Paz, José Luis (1999). *Alfred Hitchcock. Vértigo/De entre los muertos.* Barcelona: Paidós. Costa, Antonio (1997). *Saber ver el cine*. Barcelona: Paidós.

Di Paola, Esteban (2010). "Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino". Imagofagia, n° 1 (pp. 1-27).

Eljaiek-Rodríguez, Gabriel (2013). "Mira quién habla: Subalternos en tres películas del nuevo cine". Imagofagia, n° 8 (1-27).

Fernández Cruz, Martín (2018). "A 20 años de *Pizza, birra, faso*, el recuerdo de sus protagonistas", *La Nación*, 28 de agosto. Disponible en: <a href="https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/a-20-anos-pizza-birra-faso-recuerdo-nid2162599">https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/cine/a-20-anos-pizza-birra-faso-recuerdo-nid2162599</a>

Gispert, Esther (1998). François Truffaut. Los cuatrocientos golpes. Barcelona: Paidós.

- Bajtín ha llamado género a "unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables" (Bajtín, 2002: 252).
- "Tomado como conjunto, este grupo de películas surgidas desde los 90 transformó el panorama cinematográfico argentino principalmente mediante la elevación general del estándar. Hoy el cine argentino es, en promedio, mucho mejor que antes del estreno de *Pizza, birra, faso*" (Campero, 2009: 10).
- 24 Ver Aguilar (2010: 23).



Greimas, Algirdas Julien y Joseph Courtés (1990). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.

Metz, Christian (1972). "El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?". AA.VV. Lo verosímil. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (17-30).

Oubiña, David (2003). "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino". Punto de Vista, nº 76 (28-34).

Page, Joanna (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham and London: Duke University Press.

Pécora, Paulo (2001). "Soy rebelde". Haciendo cine, nº 24/5 (34-36).

Rodríguez, Camila y Diego Posadas (1998). "*Pizza, birra, faso*. Entrañables y amorales". Haciendo cine, n° 10/3 (34-37).

Russo, Eduardo (1998). Diccionario de cine. Buenos Aires: Paidós.

Stam, Robert, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós.

Steimberg, Oscar (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares.* Buenos Aires: Atuel.

Tomashevski, Boris (2004). "Temática". Tzvetan Todorov (compilador). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI (199-232).

Torre, María (2008). El cine y la sociedad de la información. Una aproximación a las transformaciones del campo cinematográfico argentino durante los años noventa. V Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Departamento de Sociología (1-16).



# APROPIACIONES DEL POLICIAL NEGRO EN EL DOCUMENTAL EN PRIMERA PERSONA EL DIÁLOGO ENTRE YO NO SÉ QUÉ ME HAN HECHO TUS OJOS V VIVIRÉ CON TU RECUERDO POR ANABELA BUSTOS, MANUEL SCHIFANI Y MELINA SERBER

Appropriations of detective film noir in first person documentaries. The dialogue between "Yo no sé qué me han hecho tus ojos" (2003) and "Viviré con tu recuerdo" (2016)

### **Resumen:**

Parte del carácter renovador del cine surgido a mediados de la década de los '90 en Argentina, viene dado no sólo por ciertas rupturas con modelos anteriores, sino también por una tendencia a la *apropiación* de rasgos de las narrativas de género. El campo del documental no estuvo ajeno a esto y migró formaciones genéricas nacidas en el seno de la ficción, configurando novedosos entramados temáticos y enunciativos. En ese marco, este artículo se propone indagar en el recorrido que se establece entre *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (Sergio Wolf y Lorena Muñoz, 2003) y *Viviré con tu recuerdo* (Sergio Wolf, 2016) en las que su director es también el solitario y melancólico personaje que, emulando al detective de un policial negro, narra en primera persona la búsqueda de las huellas de la enigmática cancionista Ada Falcón. Ambas películas exploran los mecanismos enunciativos del policial negro en la medida en que exploran los propios. Como si el asunto del que se tratara fuera no sólo el de la búsqueda de los enigmas de la cantante, sino también -y sobre todo- el de los mecanismos y materiales con que esa búsqueda toma forma. Cómo se articulan los recursos del género policial con la inscripción de la "primera persona" en el documental, serán la pregunta central de nuestra propuesta, considerando la tendencia contemporánea a producir ruptura con los discursos totalizadores.

Palabras claves: género, documental, primera persona, contemporaneidad, cine negro

### **Abstract:**

A portion of the renovating nature of 90's argentinean cinema, comes not only from certain breakups with previous models, but also from a tendency to appropriate some characteristics of genre cinema. The documentary scene was no exception, as it took narrative patterns born in fiction, thus configurating newfangled thematic and enunciative frameworks. It is under this idea that this article intends to question the link between *I don't know what your eyes have done to me* (Sergio Wolf and Lorena Muños, 2003) and *I will live with your memories* (Sergio Wolf, 2016), both in which the director is a lonely and melancholic character that emulates a film noir's detective while narrating in the first person his search for the tracks of enigmatic *cancionista* Ada Falcón. Both films explore the enunciative mechanisms of detective film noir while simultaneously exploring those of their own. As if the purpose of the search was not merely the enigmas in the life of a singer, but also -and mainly- the mechanisms and materials that shape the search itself. The main questions of our approach will circle around how the characteristics of detective films are articulated with the appearance of the first person enunciation in the documentary, taking into consideration the mentioned tendency to breakup with totalizing discourses.

Key words: genre, documentary, first person, contemporaneity, film noir.



### Introducción

El llamado *Nuevo Cine Argentino* trajo consigo una profunda renovación en el devenir de la cinematografía nacional, caracterizada —en líneas muy generales—por configurar un *nuevo régimen creativo* (Aguilar: 2010) que repercutió tanto en el terreno de la producción y circulación de films como en las propuestas estéticas que comenzaron a proliferar desde entonces.

En ese marco, el papel de Sergio Wolf es especialmente particular: mucho antes de participar como realizador, su nombre estuvo entre los que, desde el destacado rol de la crítica, detectaron tempranamente, estudiaron, escribieron y dieron nombre al conjunto complejo de realizadores y películas que fueron conformando la renovación que surgiera en el terreno local promediando la década de 1990¹. Mientras que la mayor parte de los directores del *Nuevo Cine Argentino* se formaban en escuelas de cine (y esto constituye una de las marcas distintivas de la novedad), la escuela de Wolf, asumimos, fue fundamentalmente la cinefilia. Este dato resulta relevante si situamos su trabajo en relación con el del *Nuevo Cine Argentino* y nos preguntamos por alguna de sus correspondencias y/o disidencias en relación a este.

En el año 2003, Sergio Wolf dirige, junto a Lorena Muñoz, su ópera prima documental *Yo no se que me han hecho tus ojos* cuya dimensión argumental gira en torno a la mítica figura de la cancionista Ada Falcón, quien desapareció del mundo del espectáculo porteño en la cúspide de su carrera, hacia fines de la década del 30', cuando el cine argentino transitaba su "Época Dorada" fraguada al calor de la imaginería tanguera. Narrado en la primera persona autoral, se advierte en el film un rasgo reconocible en buena parte del *Nuevo Cine Argentino*: si bien no es encuadrable en una categoría precisa, es evidente que se apropia de rasgos genéricos clásicos para configurar —diremos en principio— su estrategia narrativa.

Muchos años más tarde, Wolf vuelve sobre una escena que fue descartada del corte final de su ópera prima por haber perdido, en un accidente, el sonido que le correspondía. En esta oportunidad, Wolf hará de esa falta (de sonido) el motor de *Viviré con tu recuerdo* (2016); otro documental en primera persona que, además de dialogar con el anterior, vuelve —aunque de otra manera— sobre los rasgos genéricos de los que se apropiara en la



En este sentido es particularmente memorable el trabajo Wolf en la dirección editorial de la Revista Film. Recordemos especialmente sus artículos "Cine argentino *las otras poéticas*" (Film 3, agosto/septiembre 1993), "Encuesta ¿Nuevo Cine argentino?" (Film 8, Junio/julio 1994), y "Cine Argentino '95 en la mira" junto con "Cine Argentino '95 en la mira II" (Film 16 y 17, Octubre/Noviembre 1995 y Diciembre/Enero 1995/1996, respectivamente).

primer oportunidad: los del policial negro.

En este punto, aunque no es el objeto de este artículo, vemos necesario intentar circunscribir muy brevemente aquello a lo que aquí llamaremos "policial negro", ya que se trata de una cinematografía respecto de la que hay tantas disidencias como acuerdos en pensarla, incluso, bajo la noción de "género".

En primer lugar, advirtiendo entonces que se trata de un cine sobre el que se cierne un alto grado de conflictividad, en este artículo utilizaremos el término "policial negro" dando por sentado que existe una diferencia entre *género* (policial) y *estilo* (negro) —que no será discutida en este marco—. Con ese término nos estaremos remitiendo, en primera instancia, a cierto cine norteamericano surgido durante la Segunda Guerra Mundial y la inmediata posguerra, y realizado por una serie de directores (muchos de ellos emigrados desde Europa por causas políticas) que trabajaron desde los márgenes de una *Hollywood* primero controlada por la censura interna y finalmente asediada por la imposición de las listas negras (Esquenazi, 2018). En este contexto, estaremos haciendo referencia a películas generalmente protagonizadas por la figura del *detective duro* cuando, perteneciente al mundo civil y no ya a la institución policial, queda implicado en un especie de tierra de nadie, en una frontera líquida donde las certezas de difuminan y el investigador debe moverse sobre una línea borrosa que separa el bien y el mal (Herredero y Santamarina, 1996: 84 - 85).



Desde otra perspectiva, diremos que se trata de películas que —con un complejo trabajo enunciativo que recupera elementos compositivos de la *vanguardia expresionista* al mismo tiempo que tiende a un *realismo* dado, sobre todo, por la topografía urbana en la que se produce—, se ubican en una interesante coordenada en la historia del cine:

La ficción negra aparece así, desde la perspectiva evolutiva del cine americano, como el lugar narrativo y lingüístico en el que se produce al mismo tiempo, la maduración que lleva a la escritura clásica hasta un grado de tensión y de complejidad nunca antes alcanzado, la evolución que prefigura la crisis definitiva de ésta y la gestación –en el seno del género- de las nuevas formas con las que emerge, desde Hollywood, la modernidad cinematográfica" (Herredero y Santamarina, 1996: 185)

Así, preanunciando la emergencia de una cinematografía de rasgos autorales en *Hollywood*, el policial negro es el cine que más claramente pone en evidencia las tensiones que se experimentaron por aquellos tiempos, tanto en el interior del quehacer cinematográfico como fuera de él. A este cine nos estaremos refiriendo.

El rasgo distintivo de las películas de Wolf que trabajaremos aquí reside en que los materiales propios de la ficción policial negra son emplazados en lo que para Piedras (2014) es el documental en primera persona: un documental donde el realizador es "testigo, actor o provocador del registro, transformando la 'lógica de persuasión', propia del documental institucional y del documental de intervención política, en una lógica acorde con los nuevos tiempos de incertidumbre y ruptura con los sistemas explicativos totalizantes" (p. 29). Ciertamente, esos nuevos tiempos de los que habla Piedras, los de la crisis que afectó al universalismo, a los grandes relatos aglutinadores, fueron los tiempos que aportaron "a una revalorización de los 'pequeños relatos', a un de desplazamiento del punto de mira omnisciente y ordenador, en beneficio de la pluralidad de voces" (Arfuch, 2005:22).

En este artículo nos proponemos explorar la forma en que Wolf entrama los rasgos del policial negro en el documental subjetivo. Con ello, procuraremos indagar hasta dónde la recurrencia al género redunda en la consolidación de una mirada de autor y hasta dónde resuena en la tendencia contemporánea que, en los términos de Andermann, se convirtió "en algo así como un caballito de batalla programático" en el cine argentino (2015: 231) ¿Cómo coexiste, aquí, lo universal de las configuraciones genéricas clásicas con lo singular de la primera persona? ¿Qué hay *entre* ellos?¿Revisión crítica? ¿Homenaje? ¿Nostalgia? ¿Actualización?

#### Yo no sé qué me han hecho tus ojos, la forma de una tensión

Prácticamente al mismo tiempo en que se manifiesta como un documental en primera persona, el film *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* adelanta una de las claves con la que será pergeñado su relato: es un fragmento de la escena inicial del policial negro argentino *La muerte camina en la lluvia* (Carlos Hugo Christensen², 1948) el que ubica, en el centro del plano, el micrófono que tomará Sergio Wolf para comenzar a narrar su itinerario tras la misteriosa desaparición de la cancionista Ada Falcón del mundo del espectáculo porteño, en un impreciso momento entre las décadas del 30' y el 40'.

Serán varios los fragmentos (visuales y sonoros) de *La muerte camina en la lluvia* que harán su aporte en el film de Wolf para configurar la atmósfera *noir* por la que su personaje transitará, como el detective de un policial, con aire melancólico y andar algo encorvado, hurgando en una historia que —confiesa— no lo deja. Caracterizado con un sobretodo de solapas levantadas, encenderá un cigarrillo en el oscuro café de una Buenos Aires devoradora, caminará en "plano pies" las avenidas de la ciudad recurrentemente nocturna, rea-



Volveremos sobre este director más adelante. Mencionaremos ahora que se trata de uno de los directores que, además de merecer el calificativo de autor, estuvo entre los que más frecuentemente trabajaron el estilo *noir* en la escena local en las décadas de 1940 y 1950.

lizará llamados telefónicos prácticamente de espaldas a la cámara, buscará testigos, hará un trabajo de "reconstrucción de ruinas" —así lo enuncia él mismo—, y presentará a Ada Falcón como una ¿mujer fatal? Joven, atractiva, de espíritu perturbado... Recopila Wolf una serie de datos con los que dibuja el rasgo ambiguo de la mítica mujer que, en la cúspide de su carrera, oscilaba entre la ambición del lujo propio de la diva y la devoción austera de la religiosa; víctima y victimaria del conflictivo vínculo que estableció con quienes —ella sabía— quedaban atrapados en la belleza de sus ojos verdes. Entre ellos, Francisco Canaro en particular, quien compone —presuntamente inspirado en ella— el vals cuyo nombre, también en primera persona (Yo no sé...), titula este film narrado con tono monocorde por la voz en off del "detective Wolf" y que nos deja sospechar, entonces, ¿también lo tiene atrapado a él? Una voz en off, por otra parte, que —como los mencionados recién— está entre los recursos frecuentes del policial cuando, en su condición noir, impregna el film con la subjetividad del personaje (Guinzburg, 2014: 129).

Con todo ello, el policial negro provee al film no sólo de una iconografía particular sino también de una estrategia narrativa: la organización alrededor de una intriga inicial (¿por qué Ada Falcón desapareció de la escena en la cima de su carrera?), la dosificación meticulosa de la información de la historia, y la utilización de la voz en off para hilvanar el relato.



Pero hay más aún. Gesto propio del estilo negro incluso más allá de la configuración genérica, el sentido de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* no se ubica en el seguimiento detectivesco de las misteriosas motivaciones de Ada Falcón sino que se encuentra dispersado, casi desplazado de la trama argumental y ubicado sobre todo en los márgenes de la historia narrada; ahí donde la iconografía del policial negro y los fragmentos de *La muerte camina en la lluvia* coexisten casi indiscerniblemente con otros tantos fragmentos de una treintena de films (en su mayoría de la llamada "Época de oro" —y tanguera, diremos— del cine argentino) más fotos, discos, artículos periodísticos de la época... hasta la ausencia de una película muda presumiblemente perdida porque "es nitrato". Escombros (y vacíos) de un pasado esplendor que, puestos en relación como un rompecabezas imposible, tienden a configurar y a desconfigurar —al mismo tiempo y en invariable tensión— el imaginario mítico de la figura de la cancionista y, en alguna medida, de la forma en que se construyó su leyenda.

Así, montada sobre una superposición más bien inconexa de retazos (de cine), el trabajo de la voz en off, además de hilvanar fragmentos, subraya la temática del film: "¿Qué nos dicen esta Buenos Aires hoy, estos cabarets, estos teatros, estas calles, estos estudios de radio? ¿Cómo no hablar de distancia, de lejanía?"; "¿Dónde hay un testigo de ese naufragio que es el paso del tiempo?"; "No hay nada. Sustitución de imaginarios. Buenos Aires es

EN LA OTRA ISLI

como Cronos, el dios del tiempo que se devoraba a sus hijos"; "Me vuelve una idea como el rebote de una pelota: lo que desaparece, lo que desaparece, lo que desaparece".

Ahora bien, esta voz adquiere mayor complejidad cuando es emplazada en el documental, es decir, cuando pertenece al yo autoral responsable de la enunciación y que está presente con su cuerpo allí.

Según Piedras (2014: 77), es posible delinear diferentes modalidades de intervención del realizador en este tipo de documentales "teniendo en cuenta la proximidad entre el objeto del discurso y el sujeto que se lo adjudica". De entre ellas, la modalidad que llama epidérmica explica la función del yo del cineasta que encontramos en Yo no sé qué me han hecho tus ojos: "develar el artificio narrativo, dando cuenta de las formas en que un relato se construye frente a los ojos del espectador, proponiéndose a la vez, como una versión personal y subjetiva de los hechos" (Piedras, 2014: 81).

Más allá de señalar que el itinerario del detective negro se puede yuxtaponer con comodidad con la construcción de una visión subjetiva de los hechos en el terreno documental, nos interesa subrayar, a partir de lo enunciado por Piedras, que la puesta en evidencia del artilugio narrativo (producto de ese ir construyéndose frente a los ojos del espectador), excede la referencia genérica y parece situar su interés no en las articulaciones del policial negro sino en los mecanismos constructivos del propio film. Dicho de otro modo: si algo del policial negro queda develado aquí es porque el film se desarrolla como preguntándose "¿cómo narrar una historia que se resiste a ser contada?" —dice, nuevamente en off, el Wolf de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*—.

Así, más que volver la mirada sobre el policial negro, parece que se tratara de traerlo desde allá —desde el llamado cine industrial y clásico— para ponerlo a trabajar acá —en el presente de la producción del film— al servicio de una reflexión sobre los efectos del paso del tiempo, de la que el cine, por cierto, no está excluida.

No hay revisión crítica del género como tal. Tampoco hay homenaje. El policial negro no es el asunto del film. Hay, ciertamente, un gesto de *apropiación* del género... Dice Wolf: "Los géneros sobrevivirán en este mundo de películas degeneradas y anómalas porque en ellas se afirma una autoría y una mirada y no una reverencia hacia el pasado; no su mitificación sino su carácter proveedor" (Wolf, 2011:22).

Entonces, en *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, ¿para qué?, ¿para qué *apropiarse*? Es el mismo Wolf quien aproxima una respuesta: los géneros, en estas dos últimas décadas "han servido como fuente para poner en tensión los vínculos *entre* narratividad y realidad, *entre* mito y biografía personal, *entre* el viejo orden y el caos"<sup>3</sup> (2011:20).

<sup>3</sup> El énfasis, en itálica, nos pertenece.

Efectivamente, hurgando en el mito "como quien raspa las capas de una pintura para ver si debajo hay un original válido" –dice Wolf en off-, Ada Falcón es encontrada lejos de la oscura ciudad, donde es esperable un acceso incontaminado y prístino con la verdad. El velo imaginario que la cubrió durante tantos años ahora puede caerse. Sin embargo, "No me oye. No le entiendo. El último obstáculo es ahora su voz, justamente la voz. Todo es sinuoso; hasta el timbre de su voz es sinuoso. Fui tras esa voz y terminé *traduciéndola*<sup>4</sup>" dice el autor en off, advirtiendo que, una vez más, la realidad está tensada por la narratividad.

Queda una distancia insoslayable *entre* el pasado y el presente. Pero si existe una *tensión entre* ellos, es porque el film (y el propio Wolf) se ubica —justo ahí— en la coordenada donde ambas instancias se (des)encuentran: en el teatro donde empezó a cantar Ada Falcón hay un Mc Donald's, donde hubo un famoso cabaret ahora hay un banco, donde estuvo el Teatro Roma hay una compañía aseguradora, y hay locales comerciales donde estuvieron Radio Belgrano, y los Estudios Río de la Plata...

El detective cinéfilo enfrenta a Ada, literalmente, con su propia leyenda (con las fotos, las canciones, la película que protagonizó). Ahí están ambas, la joven y la anciana, la diva y la religiosa, la imagen de lo que fue y lo real del cuerpo que la encarnó. Pero Ada ya no recuerda.

Como en las más truculentas películas negras, la intriga de la historia queda abierta. No hay "resolución del caso", simplemente concluye el relato con un diseño en los créditos que emula el de una vieja película sometida a los avatares del tiempo.



#### Viviré con tu recuerdo, la puesta en forma de la manipulación

Viviré con tu recuerdo (Sergio Wolf, 2016) dialoga con Yo no sé qué me han hecho tus ojos. Las dos obras constituyen un corpus que tiene a Ada Falcón en el centro de las historias narradas. La puesta en forma del documental en primera persona como estrategia enunciativa y los elementos reconocibles del policial negro se revisitan y se modifican, insisten y se redimensionan.

Wolf se reencuentra con la lata de fílmico de la primera entrevista realizada a Falcón que había sido descartada porque un accidente de auto ocurrido en pleno rodaje dejó a esta escena sin sonido. La imagen (el fílmico encontrado) estaba intacta, pero las cintas *DAT* no aparecieron nunca más. Así, Wolf, nuevamente, tejerá un relato de búsqueda a partir de la falta (en este caso de sonido). Ada Falcón habita ahora una escena muda. Sus palabras ya no se oyen y Wolf encuentra en ese silencio un enigma sobre el que (volver a) hurgar.

Podríamos aventurar que en el segundo documental la marca del género se desdi-

<sup>4</sup> El destacado en itálica nos pertenece.

EN LA OTRA IS

buja y se le da mayor lugar a la *materialidad del cine*. En este sentido, ambos documentales se espejan de forma invertida. En *Yo no sé*... el género aparece de forma acentuada, siendo rector de la narración, mientras que la materialidad del cine se manifiesta de forma más bien tácita. En cambio, en *Viviré*... el género parece insinuarse apenas, mientras que la materialidad del cine se presenta pujante porque se constituye en el asunto mismo del film.

Para indagar ahora en las reminiscencias del policial negro, reparamos en un elemento que llama nuestra atención dado que se repite en varias escenas del documental: el silbido. Wolf silba "Viviré con tu recuerdo" (vals compuesto por Francisco Canaro y cantado infinitas veces por Ada Falcón), mientras abre la lata del fílmico recién encontrada. Silba también mientras desempolva el sobretodo del detective (el mismo que supo usar en *Yo no sé...*). Y lo hace nuevamente cuando revisa los recortes de revistas, fotos y diarios donde está Ada Falcón; insumos que usó en el primer documental.

El silbido es un sonido que ya hemos escuchado en otros films negros. Nos remite a los personajes principales de *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931) y de la menos conocida *El pájaro cantor vuelve al hogar —perteneciente al* segundo episodio de *No abras nunca esa puerta* (Carlos Hugo Christensen, 1952)—. Ambos personajes, silban minutos previos a cometer un acto criminal. ¿Es posible, nos preguntamos, aventurarnos a pensar en alguna relación entre estos personajes y Wolf?

En el caso de *M*, la referencia cobra valor dado que fue la primera película sonora del famoso director Fritz Lang y, como afirma Krakauer (1985), el trabajo sonoro no sólo logra intensificar el miedo y el terror, sino que le confiere a esta obra un lugar de unicidad en la historia del cine sonoro<sup>5</sup>. Pero para el asunto que nos convoca, no podemos dejar de señalar a Carlos Hugo Christensen como un posible proveedor de la imaginería *noir* en *Viviré con tu recuerdo*, dado que ya en *Yo no sé...* Wolf pone a trabajar fragmentos de su film *La muerte camina en la lluvia*. El prestigioso director de Lumiton frecuentó recurrentemente los códigos del cine negro en su vasta filmografía. Como indica Goity (2000) "El tratamiento excluyente del policial puro no fue lo corriente en la producción del director, salvo en escasas excepciones. *La muerte camina en la lluvia* es una de ellas, junto al segundo relato de *No abras nunca esa puerta* (p. 429). [el subrayado es de la autora].

En el *El* pájaro cantor vuelve al hogar ya desde el inicio se nos advierte que el film "sólo puede ser bien contado desde el oído y el tacto". Daniel, el "hijo pródigo", vuelve a la casa materna luego de robar las joyas más valiosas de una casa de antigüedades. Anticipan-

Krakauer indica que "Cada vez que el asesino se ve poseído por la lujuria del crimen silba unos compases de una melodía de Grieg. El silbido se adelanta como un nefasto presagio de su aparición mortal" (1985: 206). Palao (1992) observa que el personaje de *M* silba una melodía obsesiva, que se pone en evidencia cuando el personaje está poseso (p. 69-72), cuando está listo para cometer el crimen. Así, la banda sonora adquiere un carácter expresivo que le confiere a la obra toda una atmósfera indudablemente negra.

do la acción criminal, silba el tango "Uno". Su madre ciega —al igual que el vendedor de globos que descubre al asesino de M— escucha en la radio que "el pájaro cantor" robó y mató, y que antes de hacerlo silbó bajito el tango antes mencionado ("su melodía favorita" dice el locutor radial). Así, en el devenir del episodio, la madre advierte las nuevas intenciones de su hijo (robar el banco del pueblo) al oírlo silbar esa "música criminal" (como ella misma la llama en el film). El tratamiento sonoro, junto a los particulares rasgos fotográficos, le confieren la atmósfera *noir* a este policial.

Entonces...¿Cuál es el lugar que ocupa el silbido en el documental de Wolf? Si en él se sintetiza la imaginería del policial negro<sup>6</sup>, ¿cómo se articula ahora con la primera persona? Para pensar esto retomemos las modalidades del documental enunciadas por Piedras. Si en *Yo no sé...* la modalidad era la *epidérmica*, ahora podríamos pensar que este documental se inscribe en la modalidad de *experiencia y alteridad*, dado que:

se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto del discurso, percibiéndose una contaminación entre ambos niveles. Así, la experiencia y la percepción del cineasta resultan visiblemente conmovidas, y el objeto del relato resignificado, al ser atravesado por una mirada personal y subjetiva (Piedras, 2014: 79).



La relación con la "lata encontrada" es directa y también lo será su manipulación. La retroalimentación se produce en la medida en que Wolf revive una vieja obsesión por un lado, y el material vuelve a ser puesto a trabajar por otro. Así, una vez más, Ada Falcón será la excusa del juego (del cine). Tanto Wolf como *esa* escena se re-piensan y se re-versionan.

Entonces, la *apropiación* del silbido, como síntesis del *noir*, le permite a Wolf volver a "vestirse de detective" y salir a... ¿Qué hará Wolf ahora? ¿Podemos pensar al director como un detective, otra vez? ¿O quizás aquí es más bien un "criminal"? ¿O conviven al mismo tiempo uno y otro? ¿Qué *crimen* podría cometer aquí? El policial negro, condensado en el silbido, funciona como una suerte de anticipo (al igual que en los films a los que nos remite) de lo que Wolf, en primera persona, está por hacer directamente sobre la lata (sobre la escena muda): va a manipularla, a operar sobre ella. "Vuelvo a la escena de Ada como un detective a la escena del crimen" comenta Wolf. Porque si algo quedó fallido en el primer film es el acceso a la *verdad* ¿Será posible acceder ahora?

Nótese que también en este film el autor incurre en el uso de la voz en off. Efectivamente, este también es un rasgo noir (previamente enunciado en el apartado anterior). También, como ya dijimos, es un recurso de los documentales en primera persona y es, sobre todo para el año de estreno de este film, un rasgo ya instalado en las producciones locales para aquellas narraciones subjetivas. Nos atrevemos a proponer que entonces Wolf ,en este film, recupera el policial noir desde lo sonoro.

N LA OTRA ISLA

Para revisar el trabajo con la materialidad del cine en (y de) esta obra, podemos pensar algunas escenas en donde queda explicitado.

Wolf visita los *establecimientos* donde se *hace* el cine. Así, el dispositivo-cine cobra vida. Se pone en evidencia no sólo la técnica cinematográfica, sino también el quehacer del cineasta, el equipo técnico que trabaja a la par de él y la relación que esta obra podría tejer con el espectador (retomaremos más adelante este tema en el final de la película). Así, en estos espacios, toma forma la tensión *entre* el imaginario que configura el cine y su materialidad. La escena muda de Ada, ya digitalizada, se dispone para ser trabajada, cambiada, intervenida, retocada, transformada. Wolf y Rosselli miran el *material* y piensan estrategias. "Prueba uno", "prueba dos", "prueba tres" dice en off Wolf en el devenir del film. Luego de varios intentos, el director logra darle sentido a algunas ideas que dice Ada. No hay prueba fallida, pero todo lo que hace parece no alcanzar. Los intentos pueden ser infinitos, y también sus resultados. Pero Wolf quiere saber qué dice Ada con certeza.

Un encuentro con Edgardo Cozarinsky (otro hombre de *cine*) le da algunas pautas. "Jugá al asincronismo", "jugá con la distancia de planos". Y le aclara "Esa falta te puede conducir a algo mucho mejor". Pero..."¿Cómo volver a dar vida y vigor a las representaciones del pasado? La respuesta es simple: poniéndolos nuevamente a trabajar " (Comolli, 2007: 431). Poner el material a trabajar es lo que le permite soñar a Wolf que vale la pena hacer cine desde *la falta*. Comolli (2007) propone que las " trazas fílmicas del pasado sean de alguna manera re-actuadas, puestas nuevamente en juego, es decir, en texto: que vuelvan a ser significantes en la cadena significante (...)" (p.431). Los archivos no están dados sólo porque existen, porque vienen del pasado, sino que "están siempre por venir, por construirse en obra" dice Comolli (2007: 431). La propuesta de Cozarinsky toma forma. Wolf revisita el pasado, hace memoria sobre el cine (sobre sus historias) y trae al presente un material para revisarlo, para volver a pensarlo. Si hay memoria, también hay trabajo, continúa Comolli (2007), es decir que también hay "juego, goce, y hasta goce de la pérdida" (p.431).

Mientras continúan las experimentaciones con el material, Wolf deja entrever que algo de todo eso no lo satisface. Jugar con el material ¿es una obsesión del director o es efectivamente la clave para entender la historia truncada de una de las cancionistas de tango más enigmáticas de la "Época dorada"? Wolf contrata a una chica sordomuda para que lea los labios de Ada en una sala de cine. Lo hace aún a sabiendas de que (le dice a Cozarinsky), "iríamos en contra del mito de Ada, porque sería ir a buscar la verdad".

En un primer plano Sabrina Grinschpun mira fijo la pantalla donde se proyecta la escena. Esperamos que ella nos revele algo. Pero al cabo de unos minutos, Ada queda olvidada (fuera de campo) y permanecemos cautivos de la belleza de Sabrina, que risueña

y en silencio observa y *lee*. Ella (y también Wolf) enuncia algunas frases sueltas que logra entender: "algo de este muchacho", "o mío o de nadie", "me miraba encantado", "lo que te espera", "locura".

El silencio, lo que está *entre* cada frase (en cada espera por la revelación), se vuelve más significativo que las palabras que Sabrina expone. Lo que interesa, finalmente, es "lo que desaparece, lo que desaparece, lo que desaparece"; es en definitiva la *falta*, lo que no se dice, lo que no se oye. Los fragmentos inconexos rescatados por ella no arrojan nada concreto y el mito se vuelve infranqueable (otra vez).

El último silbido (criminal) de Wolf aparece sobre las imágenes dentro del museo de Ada Falcón en Salsipuedes, donde vemos sus fotos, sus objetos, sus recuerdos, su cama, en suma, el pasado cristalizado de la artista. El crimen fue querer que Ada vuelva a hablar. Es imposible.

Una cámara toma de espaldas a Wolf y a Sabrina sentados en las butacas del cine. Sobre la escena muda de Falcón proyectada en la pantalla aparecen los títulos del documental musicalizado con el tango que da nombre al film, cantado obviamente por Ada. El dispositivo cine se termina de constituir en esta escena, con los espectadores fascinados con lo que no está, mirando la escena muda. Este es el final ¿O quizás haya otro posible?



Luego de los títulos, una suerte de epílogo cierra el film. Una escena de apenas un minuto muestra el museo de Ada desde afuera, rodeado de las montañas cordobesas. La canción termina unos segundos después de que comienza esta escena y luego se escucha el sonido ambiente de este plano (pájaros, hojas de árboles). El mito queda cristalizado dentro del museo, y afuera queda Wolf, sumergido en el juego y en el goce de la pérdida, dejando entrever que —en tanto "máquina de sueños"— el cine y sus historias construyen imaginarios hechos de un material finito y vulnerable, concreto y manipulable; y que entonces no son ni más ni menos que una sucesión de fotos fijas, plausibles de ser modificadas, trastocadas, re-visitadas, quizás infinitamente.

#### Del género a la genericidad, reflexiones finales

Un rápido sobrevuelo por alguna versión más bien tradicional de la historia del cine nos daría la pauta de que la producción de películas a partir de fórmulas genéricas encuentra su origen en el llamado "período industrial y clásico". Allí ubicada, la pretendida estabilidad de los universos genéricos habría configurado una serie más o menos acotada de —para parafrasear a un analista ya citado aquí— "sistemas explicativos totalizantes". Así, podríamos inferir que los "grandes asuntos" (el amor, la nación, la familia...) fueron

modelados, entonces, bajo la lógica de los géneros. En ese marco, no obstante, tanto el supuesto de la estabilidad como sus correspondientes discursos, comienzan a flaquear justamente con el trabajo del cine negro que (¿será también por eso?) no ha dejado nunca de incomodar.

Luego, con el advenimiento de la llamada modernidad cinematográfica, y de la mano del "protagonismo de los autores" en los sesenta, la recurrencia a los géneros serviría para realizar una puesta en crisis que develara sus mecanismos constructivos y señalara con ello el sustrato ideológico de tal construcción.

Así, el derrotero de las formulaciones genéricas llega hasta el surgimiento del *Nuevo Cine Argentino* que, en reiteradas oportunidades fue vinculado con el producido por la "Generación del sesenta", no sin hacer mención de que, a diferencia de las películas de ésta, las del *Nuevo Cine Argentino* retomaron el género con una actitud más bien experimental.

No obstante todo ello, advertimos, con Comolli, que la historia del cine es un devenir cuyos "comienzos son no solamente confusos, son ideológicos, son fantasmáticos" (2007: 213).

Para Jacques Derrida (2016) existe un 'principio de contaminación' que sirve de ley principal de los géneros, dando cuenta de que, en su génesis, ya se encuentran los choques y las mezclas entre propuestas que parecieran ser disímiles. Desde su perspectiva, el paso del tiempo no logra que estos principios cristalicen al género, sino que sucede todo lo contrario: el tiempo logra mutaciones, desplazando los límites que se suponían inamovibles. Estos procesos se repiten tanto en las narrativas clásicas como en los films que se contraponen a estas.



Es así como comienzan a aparecer las parodias, las ironías, las burlas, las citas y las mezclas que corrompen las leyes del género modificando un estatuto que parecía inquebrantable. A su vez, no sólo sucede que los géneros se mezclan o se desvían, sino que es imposible que no lo hagan. "¿Y si se hallaran alojados en el corazón de la ley misma, una ley de impureza o un principio de contaminación?" (Derrida 2016: s/p). Si la ley de la ley del género es un principio de contaminación, la idea de género puede ser desplazada por la de *genericidad* entendiendo que "La etiqueta género tiende a reducir un enunciado a una categoría de textos. La *genericidad*, en cambio, es la puesta en relación de un texto con categorías genéricas abiertas" (Heidmann y Adam 2004: 62). Desde esta perspectiva, lo que se pone en juego son las convivencias genéricas que constituyen a la obra, más que su pertenencia a un género específico. Mientras que el género se presenta como una categoría

<sup>&</sup>quot;l'etiquette genre et les noms de genres (...) ont tendance à réduire un énoncé à una catégorie de textes. La généricité est, en revancha, la mise en relation d'un texte avec des catégories génériques ouvertes". El resaltado en itálica es nuestro.

cerrada, la *genericidad* nos permite pensar a las obras en relación a categorías abiertas.

La noción de *genericidad*, entonces, nos permite comprender que los géneros aparecen frente a Wolf como formas "de bordes imprecisos", "mutantes", "en permanente transformación", articuladores de una serie de "materiales provisorios" pertenecientes "una matriz incierta" (2011). Es así como se explica que, conociendo el derrotero de la configuración genérica de la que se apropia en las películas que trabajamos acá, y advirtiendo la conflictividad de su taxonomía, entonces se la *actualice*.

Ahora bien, ¿qué efectos tienen la apropiación, la actualización, la experimentación que realizan los directores que resuenan en el terreno del *Nuevo Cine Argentino* a partir de su trabajo con las —ahora imprecisiones— genéricas?

En películas como *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002) el *western* se mezcla con el cine *noir* o el *thriller*, en lo que Schumann lo denominó "nomadismo genérico" en tanto que la película "no pretende ser un *western* argentino, sino usar los referentes de dicho género para adensar las lecturas de un filme que habla de Argentina" (2015: 30). En casos como este, entonces, la mezcla genérica sirve para configurar una mirada sobre lo nacional sorteando el exotismo con que lo había hecho el cine de los ochenta (Anderman, 2015; 233). Por otro lado, en películas que parecen ubicarse en las antípodas de propuestas como la de Caetano, encontramos casos como *M* (Nicolás Prividera, 2007) donde el director parte de una estética aparentemente documental y coquetea con la ficción y los géneros clásicos para desarrollar una búsqueda —también en primera persona— acerca de la desaparición de su madre durante la última dictadura. Aquí, el "nomadismo genérico" sirve para mediar entre lo biográfico y lo colectivo.

De este modo quisiéramos hacer evidente que, habitando propuestas tan disímiles como las mencionadas (desde ficciones cercanas a la lógica industrial hasta films que rondaron entornos más bien alternativos), la utilización de los géneros se configuró como una tendencia en el *Nuevo Cine Argentino* que, casi invariablemente, fue utilizada para configurar una mirada: tal como anticipamos, la del autor. Efectivamente, distinto de lo que sucedía en tiempos pretéritos (acaso en los tiempos de Ada Falcón), ahora, "Con la recurrencia contemporánea al género, el autor crece frente a la imagen, *es más que ella*; el género es objeto de una plusvalía en beneficio del autor, en la medida en que su uso está en función de la destreza, del conocimiento de leyes objetivas, o el desvío incluso y la transformación, antes que en relación con el funcionamiento mismo de esas leyes" (Bernini citado en Andermann, 2015: 238)<sup>8</sup>.

¿Qué mira Wolf aquí? Evidentemente, el mundo que mira Wolf es el mundo del cine.



<sup>8</sup> El resaltado en itálica le pertenece al autor.

El carácter reflexivo de sus películas es también —y sobre todo— autorreflexivo. No encontramos en su trabajo de *apropiación* genérica una vocación programática. Hay allí una actitud experimental, "de experiencia sobre una materia respecto de la cual ya no tienen sentido el culto, el homenaje o la momificación en forma de templo (la operación nostálgica), ni tampoco el desdén con el que se pretende borrar ese rastro (la operación posmoderna)" (Wolf 2011: 20). Volver al género es, aquí, volver al cine. Y si no hay ni nostalgia ni desdén, es porque hay memoria. Porque hay cinefilia.

#### Bibliografía

Adam, Jean-Michel y Ute, Heidmann (2004). Des genres à la généricité. L'exemple des contes (Perrault et les Grimm), Langages, 153: 62-72.

Aguilar, Gonzalo (2010). Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino, Santiago Arcos: Buenos Aires.

Andermann, Jens (2015). Nuevo cine argentino, Paidós: Buenos Aires.

Arfuch, Leonor (2005): "Problemáticas de la identidad", Leonor Arfuch (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*, Prometeo Libros: Buenos Aires.

Comolli, Jean-Louis. (2007). Ver y poder, Buenos Aires: Aurelia Rivera-Nueva Librería.

Derrida, Jacques: *La ley del género*. Disponible en:

https://profesorsergiogarcia.files.wordpress.com/2016/03/derrida-jacques-la-ley-del-genero.pdf, 2016. Consultado el 17-09-2020 Esquenazi, Jean-Pierre (2018). El film noir. Historia y significaciones de un género popular subversivo, Buenos Aires: El cuenco de plata.

Guinzburg, Jesica (2014). *El documental y los géneros de ficción* en Paladino Diana (editora). *Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*, Buenos aires: EDUNTREF. Heredero, Carlos F. y Santamarina, Antonio. (1996). *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona: Paidós.

Piedras, Pablo (2014), El cine documental en primera persona, Buenos Aires: Paidós.

Schumann, Daniel A. Verdú (2016). *Un oso rojo (Adrián Caetano, 2002): nomadismos posmodernos para tiempos globalizados* en Chappuzeau, Bernhard; Christian von Tchilschke, Christian von (Editores), *Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos*, Madrid: Iberoamericana- Vervuert. Soriano, Griselda (2014). *Reflexividad y autorreferencia* en Paladino Diana (editora). *Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*, Buenos aires: EDUNTREF. Wolf, Sergio (2004). *Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino*, Yoel, Gerardo (comp): Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías, Manantial, Buenos Aires. (2011). *Los tiempos del género: convirtiendo las normas en experiencias* en *El cine y los Géneros: conceptos mutantes*. Buenos Aires: BAFICI.



Anabella Bustos (FADU-UBA) anacele2908@gmail.com

Manuel Schifani (FADU-UBA) manuschifani@gmail.com

Melina Serber (FADU-UBA) melserber@gmail.com



# FULGOR DE SERTÃO CRÍTICA DE BACURAU (KLEBER M. FILHO Y JULIANO DORNELLES, 2019) POR LUCAS MARTINELLI

E scribo sobre esta película a un año de su estreno y me pregunto, imbuido en un presente que parece confirmar aquellas esquirlas desparramadas por su superficie, sobre el reflejo de sus espectros y los modos de barrerlos. *Bacurau* es una película arrolladora, sin duda, pero también es una película que disipa amenazas y molestias. Su proyección nos hace zambullirnos en una ola rimbombante que nos enceguece con luces de espectáculo, pero un espectáculo del cual salimos con algunos fosfenos (los puntos o manchas que vemos al cerrar los ojos y frotarlos), apaciguados y alertas. De ojos abiertos, pero con un leve zumbido que remite al avance inexorable de los negocios (el neoliberalismo) sobre los cuerpos y las subjetividades.



La noción de fulgor alude a esa idea benjaminiana tan fértil en el campo del arte y el cruce estética/ética: el peligro como amenaza y los pueblos que brillan/arden antes de desaparecer. Esta idea fue retomada por Georges Didi-Huberman (2012) con la figura de la *lucciola* que (luciérnaga, bichito, chispita), en el italiano popular, significa prostituta y, también, refiere a la acomodadora de la sala de cine, provista de una pequeña linterna para guiar a los espectadores por entre las filas de butacas. Lo interesante de esa luz intermitente y pequeña es la "alegría inocente y poderosa que aparece como una alternativa a los tiempos demasiado oscuros o demasiado iluminados del fascismo triunfante" (2012: 14). La cuestión de las luciérnagas es una cuestión de luminosidad, de precisión en el echar luz sobre determinadas zonas de lo real cuya justa medida da cuenta de un acto justiciero o de un acto aberrante, una posibilidad de pensar un cuerpo bajo los efectos de una subexposición o una sobreexposición. La precisión de la luminosidad es fundamentalmente una cuestión política e histórica. El tema del genocidio cultural (central para el artista que interesa a Didi-Huberman: Pier Paolo Pasolini) es una de las líneas de sentido que parece

sugerir *Bacurau* con un universo que se expande desde el inicio mucho más lejos de esas tierras. Peligro de la homogeneización expansiva del capital: *Bacurau* se vuelve sinécdoque de un sistema mayor.

Este filme no es una obra en el sentido tradicional de la estética, sino que es principalmente un producto modelado para el mercado internacional. Entonces, el modo en que figuran ciertas problemáticas sociales constituye un escollo para considerar los aspectos en los que un producto de mercado –cuyo fundamento parecería ser la optimización de su consumo- puede ir a contrapelo de su sentido teleológico y funcionar como un despliegue de subjetividades que trazan nuevas lógicas de sentido, relación y diferencias entre los cuerpos. Si bien esa relación mercado-obra siempre ha sido un tema en las discusiones estéticas, parece tener una singularidad muy especial en el cine porque las matrices genéricas y su apelación a ciertos horizontes de expectativas espectatoriales han estado en juego desde su época de oro para señalar aquello que un filme podría ser. En este sentido, es importante señalar que *Bacurau* repone, desde una producción de masas o *mainstream*, ciertas perspectivas sobre la desigualdad social, sus efectos y sus fisuras.

Siempre el *sertão* parecería referir a una cuestión de peligro y riesgo para las poblaciones. La proximidad a la muerte ha estado ahí en los imaginarios que despierta su representación. "Carcará! Pega, mata e come. Carcará! Num vai morrer de fome"- dice la letra de la canción compuesta por João Do Vale y Jose Cândido. Este animal, *carancho* en español, se alimenta de los cuerpos sin vida. Si bien no es un animal que aparezca en esta película, lo hace en el imaginario nordestino de Brasil y puede ser central para reflexionar sobre las sensaciones que el sertão convoca cada vez que aparece en las narrativas brasileñas. En este sentido, se cuela aquello ligado a la vulnerabilidad, entendida como una proximidad diferencial a la muerte, una cierta distribución desigual de la posibilidad de una vida a perderse o conservarse.

Para considerar la distribución diferencial que se produce entre los cuerpos, introducido por determinados encuadres sociales que tienen efectos sobre las condiciones materiales de existencia y las subjetividades, Judith Butler (2006) ha distinguido tanto la noción de lo precario, como la cuestión de la vulnerabilidad. Si bien todo cuerpo es vulnerable en tanto es un cuerpo, no todos los cuerpos están expuestos al mismo grado de violencia y, por lo tanto, no son vulnerables de la misma manera. Parecería ser que el juego que representa *Bacurau* estuviera dado justamente en mostrar que el mundo se compone por una diferencialidad, no solo entre los cuerpos, sino también en el manejo de las fuerzas y la violencia.

La manera en la que el pensamiento del cine puede tener un vínculo con la precariedad



EN LA OTRA ISLA

cuando se realiza en condiciones de máxima abundancia de recursos (económicos y fílmicos) es algo que puede resultar evidente en Bacurau. Habría algo así como un pensamiento sobre lo precario desde una mirada que fabula distante sobre el asunto, pero que, al mismo tiempo, busca alertar sobre la necesidad de pensar en eso. Lo trae como conflicto no resuelto, a la vez que es una ficción orientada al entretenimiento. En este sentido, me interesa observar como *Bacurau* trae esa distribución material diferencial que se da a contracorriente de una proliferación en el mundo del pensamiento que podría resumirse a grandes rasgos como de "derecha". En este sentido, me parece fundamental recuperar algunas cuestiones en relación con el odio como afección, inscripción en los cuerpos, pero principalmente como gesto (el gesto del grupo "venido del norte global" que, en la película, "viene a exterminar un pueblo del norte brasileño"). Y cierta proliferación de los discursos contemporáneos (que se da en un marco de gobiernos de derecha) como esparcimiento y contagio de una enunciación que activa los peligros del fascismo. Como escribe Daniel Feierstein (2020: 4): "El corazón del fascismo, más allá de las coyunturas y las particularidades de sus emergencias históricas, es la capacidad de movilizar, organizada y conscientemente, las formas espontáneas de la negación y la proyección como palancas para la utilización política del odio". La negación y la proyección, vendrían a ser dos de los modos que tendría la imaginación para tergiversar y eliminar a un Otro (ese Otro precario y vulnerable que es enunciado en el filme). En esa construcción de un Otro, Bacurau circula por una política de la afirmación.

La victoria de Jair Bolsonaro, escribió Mauricio Lazaratto (2020), reenvía al acto de nacimiento político del neoliberalismo político en Chile (y América Latina) con Augusto Pinochet, y por lo tanto, resulta escalofriante como amenaza. Por su parte, Ivana Bentes (2019) señaló que lo perturbador de *Bacurau* es que parece describir la era Bolsonaro habiendo sido filmada antes de las elecciones de 2018. Estos son los espectros del fascismo que *Bacurau* prefigura.

Bacurau es un filme que atraviesa los géneros cinematográficos (el horror, la ciencia ficción, el western, entre otros) y apela a su explotación, dinamita y aprovecha lo mejor de cada uno en pos del entretenimiento. A la vez, reflexiona sobre el lugar del arte y la cultura. Por ejemplo, con la introducción de un artista músico que funciona como mediador y crítico social con su guitarra, la serie de instancias mediadas por dispositivos tecnológicos: drones, mirillas, borramientos del mapa y los carteles led que circulan en camiones transmitiendo todo lo que ocurre afuera del pueblo, una escena en la que el candidato del pueblo tira los libros como ladrillos o todo lo que ocurre alrededor del museo como parte de un campo de batalla. También aparece la cuestión de la salud pública (central para el contorno de un pensamiento de derecha privatizador de lo público). En este sentido, Javier Trímboli (2020: s/n) escribió que en Bacurau habría dos pastillas, una que sale de los laboratorios:

una repartida por el candidato del pueblo, tomada por todos en Brasil, de venta libre y que deprime el ánimo y la otra, que –repartida por uno de los mayores de la comunidad- es un psicotrópico que permite que lo real irrumpa para afrontar a los enemigos con decisión.

La ensoñación de *Bacurau* plantea además una revisión del cine brasileño, particularmente la figura del *cangaço*/bandido, uno de sus bastiones estéticos. El filme se puede ver como una película de bandas (*gangs*) y posiciona al personaje de Lunga como aquel que vendría a representar al forajido que viene a colaborar con salvación del pueblo y redimirse. La elección del actor (Silvero Pereira) propone en su referencialidad una subjetividad de lucha por los derechos LGBTQ en Brasil (uno de los temas con los que Bolsonaro ha delimitado su orientación política). Este rol hace de la política de selección de los actores otro modo de considerar lo que puede ser una política de autores.

Para concluir, deseo reflexionar sobre dos preguntas presentes en *Bacurau* como la forma de introducir aspectos filosóficos y políticos ligados al cuerpo y la subjetividad. Me interesan porque su entrelazado y pertinencia en esta película permiten modos de ver y entrar al filme. La primera es: ¿Quién tiene derecho a soñar? y la segunda: ¿Quién tiene derecho a matar? Las respuestas dan cuenta de la singularidad de la interpelación que realiza *Bacurau*, no hay respuestas unívocas y homogéneas, se trata de una respuesta abierta y de elaboración compleja, eso hace una película política.



#### Bibliografía

Bentes, Ivana (2019). "Bacurau e a síntese do Brasil brutal" *Revista Cult*. Consultado 30/11/20 en: https://revistacult.uol.com.br/home/bacurau-kleber-mendonca-filho/

Butler, Judith (2006). Vida precaria. El poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, Georges (2012). Supervivencia de las luciérnagas. Madrid: Abada.

Feirstein, Daniel (2020). "Ofensiva fascista. La pandemia como excusa para la utilización del odio" en Le monde diplomatique. Septiembre.

Lazaratto, Mauricio (2020). *El capital odia a todo el mundo. Fascismo o revolución.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Trímboli, Javier (2020) "Bacurau. Pastillas para todos y todas" *Kilómetro 111*. Consultado 30/11/20 en: http://kilometro111cine.com.ar/bacurau-pastillas-para-todos-y-todas/

Lucas Martinelli lucasmartinelli87@gmail.com

# Tiempo desarticulado Crítica de Historia de lo oculto (Christian Ponce, 2020) Por Fermín Eloy Acosta

Hay en *Historia de la oculto* un trabajo en torno a la gestión de imágenes y sensaciones escasamente transitadas por el cine argentino de los últimos años. No se trata solamente de su adscripción a un género como el terror, que desde el inicio de este siglo ha cobrado especial relevancia a partir de films consagrados al trabajo con el estremecimiento, las emociones violentas, las pesadillas colectivas o la puesta en imagen de lo abyecto, sino más bien del despliegue de un conjunto de formas inquietantes que postulan la topografía de un mundo y su amenazadora descomposición. Se trata del diseño de un artefacto que ahonda alrededor de una serie de ideas sobre el deterioro de los límites del cotidiano, su colapso de sentido. Un despliegue del *weird* —raro— cuya formulación podría precisarse bajo la premisa *algo de esto no debería estar acá*.

La historia que estructura el film es relativamente simple: un grupo de periodistas ha logrado reunir la suficiente información como para incriminar a esferas de poder que van de mandatarios legislativos a dueños de empresas, en una serie criminal que conduce directamente al presidente de turno. Se los acusa, entre otras cosas, de la muerte de un hombre en medio de un ritual satánico así como de la desaparición de otras personas en causas por demás inciertas. Esa información cobrará validez sólo si uno de sus principales sospechados, Adrián Marcato, confiesa su participación de la compleja trama subterránea en la última emisión de un programa de medianoche que lleva por nombre 60 minutos antes de la medianoche. La serie del despliegue, la gestión y disposición de las pruebas periodísticas, trabajará sin embargo, en paralelo a otra serie que irá armándose de forma silenciosa: la de la pérdida de razón y el extrañamiento cognitivo. A medida que se acerquen, el mundo irá transformando su apariencia, se volverá más extraño.

Historia de lo oculto opera en una topografía muy específica, restringida al encierro



casi claustrofóbico de dos espacios: un estudio de tv —al que accedemos a través de la pantalla de un televisor de tubo— y una oficina remota, centro de operaciones comandado por la producción periodística del programa que lleva adelante la delicada operación de desenmascaramiento. En una sumatoria de maniobras mínimas esos territorios encuentran su sutura: intercambio de sobres, persecuciones, llamadas telefónicas, circulación de pruebas, armado de series criminales. Una maquinaria narrativa que apuesta por dislocar aquello que Piglia (2016) denominó alguna vez como la *narración pública del estado*, un juego que avanza contra la ficción del poder político. Sin embargo, y a medida estos periodistas se aproximan al centro del problema que creen poder descifrar, como Peter Hogarth en *La Voz del Amo* (1968) de Satanislaw Lem, un matemático afanado al desciframiento de un código extraterrestre que, descubre, conduce a la fórmula de una bomba atómica, se enfrentarán a un problema cada vez más infeccioso e insólito.

Más allá de la trama que liga poder y ocultismo, lo verdaderamente desestabilizante de la película son los desarreglos que la ficción propone a partir de sus fisuras, descalces que apuestan a un colapso de sentido que empieza desde abajo. Una de las escenas más inquietantes y que mejor expresa ese trastorno se organiza alrededor de un diálogo que sostienen Adrián Marcato —acusado de integrar un culto del fin del mundo, cercano al presidente— y Daniel Aguilar, periodista de investigación invitado al programa de TV:



MARCATO. ¿Usted sabe dónde vivimos?

AGUILAR. Usted no sé. Yo en Buenos Aires, Capital Federal.

MARCATO. ¿Y dónde queda Buenos Aires?

AGUILAR. En la República Argentina.

MARCATO. ¿Y dónde queda Argentina?

AGUILAR: En el mundo.

MARCATO. Hace cuatro años que no vivimos en Argentina y mucho menos en Buenos Aires.

Historia de lo oculto puede ser pensada en tanto film Weird (o raro, en su traducción castellana), algo que Mark Fisher (2016) propuso en tándem con lo eerie (espeluznante) en tanto par de conceptos que servirían para nombrar artefactos específicos que se ubicasen entre los géneros del terror y la ciencia ficción pero que, a su vez, fueran más allá de la adscripción a la noción de unheimlich freudiana —en inglés uncanny y en castellano siniestro—. Siguiendo a Fisher, tanto lo raro como lo espeluznante guardan una especial preocupación por el terreno de lo extraño, no tanto por el disfrute de lo que aterra, sino más bien por una fascinación con el afuera, un más allá que yace por fuera de toda percepción, cognición o experiencia ordinaria. La aproximación a ese afuera, señala Fisher, puede

EN LA OTRA ISI

involucrar formas de aprehensión e incluso pavor, pero ese pavor no es necesariamente terrorífico. Lo *eerie* y lo *weird* se constituyen como formas de la cultura, afectos o modos, formas de percepción. Lo *raro* , entonces, es aquello que se extiende sobre lo familiar pero no se reconcilia ni se reconoce en ello, logra ascender, se trata de una clase particular de perturbación que acarrea la angustiosa sensación del error, una entidad rara que de tan extraña produce la impresión de que no debería existir aquí, a la par que desarticula nuestras categorías de percibir y nombrar el mundo, conjuga un trastorno en la relación entre las cosas y las palabras. Sin embargo, lo *raro* aquí también asume una desfiguración en el nivel ontológico: algo que debería permanecer en un nivel —inferior— asciende a un nivel superior. El mundo se revela como la cáscara de otro.

Si la cara apenas visible del proyecto subterráneo que conjura sectas satánicas, ocultismo y rituales sacrificiales es el empresario Adrián Marcato —acusado de brujería—sabemos que por debajo se articula una complicada red cuya extensión es inimaginable y adquiere las más diversas mutaciones. La conjura conspirativa tiene, incluso, el poder de ocupar no sólo la estructura del estado, sino también la cabeza de los ciudadanos que habitan y son gobernados por él. Aquí es donde el film roza los bordes de la ciencia ficción para acariciar una de sus definiciones más clásicas e inquietantes, la de Darko Suvin (1978) que señala que el género es la ficción del *extrañamiento cognitivo*, una narrativa que nos hace, en efecto, desencajarnos del mundo cotidiano. No sólo la percepción del tiempo y del espacio, sino también la memoria y el olvido han recaído en el control de la conspiración, algo que termina por encarnar una forma muy particular de la ficción paranoica.

"Se acabó el futuro", señala un personaje que acaba de entregar un sobre secreto y dará inicio a la particular circulación de objetos, informaciones y operaciones clandestinas. Esta primera película de Ponce parece poner de relieve esa desarticulación del tiempo propia del weird donde lo inesperado irrumpe y agujerea el mundo conocido. Un procedimiento parecido a las fallas que logra advertir Ragle Gumm en Tiempo Desarticulado (Time Out of Joint, Philip Dick, 1959) cuando fija su atención sobre el glitch en la escenografía a la que ha sido sometido los últimos años, un mundo ilusorio anclado en algún extraño lugar de la década del cincuenta o cuando Fred Stiller, protagonista de El mundo en un alambre (Welt am Draht, Rainer Werner Fassbinder, 1973) advierte que uno de los seres creados a imagen y semejanza de los humanos que viven en el entorno virtual Simulacron-3 ha descubierto que su mundo es en verdad virtual y hay fisuras por las que es posible salir. Historia de lo oculto pertenece a esa estirpe de relatos donde la realidad alcanza el límite de su pulverización de sentido y los personajes, a su vez, se vuelven conscientes de la ficción de la que son parte. El caso de eXistenZ (David Cronenberg, 1999) es notable, allí el mundo ha sido reemplazado por un videojuego al que se accede a través de unos aparatos que se conectan al cuerpo y

que llevan al límite la pregunta por la verdad y la simulación.

Útimas consideraciones, a manera de cierrre final, en torno de un gesto que redobla la apuesta del enrarecimiento cognitivo y deposita una nueva capa de sentido sobre todo lo anterior: el film se ubica en algún lugar cenagoso de la década de los ¿ochenta? Recrea con cuidado arqueológico la imaginería, los escenarios y la factura audiovisual del cine de hace cuarenta años. Pero este guiño no es, intuimos, un retorno retromaníaco o una actitud nostálgica acrítica como las que pueblan la mayoría de los films de intertextualidad desenfrenada que promueven las plataformas broadcasting. Si la película se ubica e indaga el terreno pesadillesco de los programas de medianoche al estilo *Hora Clave* de Mariano Grondona —aquí el canal es LS89 y el programa se llama Sesenta minutos antes de la medianoche— lo que pone a funcionar, a la par, en cambio, es el asedio de una memoria apócrifa, imágenes publicitarias donde Las Malvinas son argentinas y encarnan un lugar paradisíaco al que el gobierno alienta a viajar o donde El Exorcista (The Exorcist, William Friedkin, 1973) está protagonizada por Andrea del Boca en lugar de Linda Blair. Advertimos que se trata de un pasado y una memoria también infectas, la invocación de nuestra propia cultura visual desencajada. Esta operatoria de torsión y revisión del pasado nos lleva a intuir, con Fisher (2018) que Historia de lo Oculto dispara espectros a través del televisor de tubo y formula una conjura de tipo hauntológica: los fantasmas que nos visitan reclaman que miremos nuestro pasado reciente pero también nos alientan, al contrario, a que desconfiemos de nuestro propio mundo presente. Podría haber fallas.



#### Bibliografía

Dick, Philip (2018). Tiempo desarticulado. Barcelona: Booket.

Fisher, Mark (2016). *The Weird and the Eerie*. Londres: Repieter.

-----(2018). Los Fantasmas de mi vida. Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos. Buenos Aires: Caja Negra

Lem, Stanislaw(2017). *La voz del amo*. Madrid: Impedimenta.

Piglia, Ricardo (2016). Las tres vanguardias. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

-----(2000). Crítica y Ficción. Buenos Aires: Seix Barral

Suvin, Darko (1979). *Metamorphoses of Science Fiction. On Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven y Londres: Yale University Press.

Fermín Eloy Acosta (UNLP-UBA). fermineloyacosta@gmail.com

# LA MONSTRUOSIDAD EN LO PROPIO: EL FANTÁSTICO COMO ESTRATEGIA EXPANSIVA CRÍTICA DE AS BOAS MANEIRAS (J. ROJAS Y M. DUTRA, 2017) POR MATÍAS MARRA Y YEXALEN ÁQUINO

A s boas maneiras (2017) es una película que permite repensar a los géneros cinematográficos como formatos que expanden las posibilidades narrativas, lejos de ser fórmulas cristalizadas o predecibles. Es la segunda película co-dirigida por los cineastas brasileños Juliana Rojas y Marco Dutra, después de *Trabalhar cansa* (2011). En la obra de ambos directores se destaca un interés por los géneros cinematográficos, especialmente la narrativa fantástica.

El monstruo como categoría demarca los límites de lo humano. Su fuerza extraña se encuentra en el umbral (siempre más hacia adentro que hacia afuera) y es el peligro de dejar de ser *lo humano* retrocediendo a un estadio anterior. Todo monstruo, sin embargo, es profundamente reconocible, quizás inmanente a lo humano. Es por definición algo propio descubierto en el afuera que demanda ser destruido. *As boas maneiras* trabaja con el mito del hombre lobo. En la película se despliegan multiplicidad de signos que enriquecen y complejizan el mito, es decir, expanden y actualizan su territorio.

As boas maneiras comienza en el año 2010 en la ciudad de Sao Paulo. Es la historia de Clara, contratada por Ana, que está embarazada y necesita ayuda en su casa porque vive sola. La película acompaña a Clara en su día a día como trabajadora de casa particular, estableciéndose en un principio un retrato de su experiencia de trabajo, en la que acepta las condiciones sin objeción. Ana va transformando el vínculo laboral y Clara pasa de tener un rol de asistencia a ser un apoyo incluso afectivo: la acompaña a las ecografías, prepara con dedicación la habitación del bebé, y hasta celebran juntas el cumpleaños de Ana, donde comienza un acercamiento mucho más íntimo entre ellas.

La primera evidencia de lo monstruoso se da a los 30 minutos de la película: Ana



debe seguir una dieta especial sin carne, su salud durante el embarazo no está del todo bien y es Clara quien procura una alimentación apropiada. A media noche, Clara regresa de su primera salida nocturna después de tomar el empleo. Escucha ruidos extraños en la cocina y descubre a Ana buscando desesperadamente comida en la heladera. Al acercarse a ella, Ana la olfatea y luego la besa. La escena culmina cuando, en pleno beso, Ana muerde violentamente a Clara que queda desconcertada y se aleja llena de dolor mientras Ana desaparece en el reflejo de la heladera.

En la escena del beso se presenta el primer corrimiento fuerte. Una fuerza extraña, anómala, toma a Ana y la aleja del rol que había ocupado hasta ahora; de ser una joven mujer atravesando un embarazo en soledad, pasa a mostrarse vulnerable y peligrosa. Si el monstruo permite pensar los límites de las categorías, es interesante que ya en los primeros 30 minutos de la película se han tocado otras fronteras de lo normal-monstruoso: Ana como la oveja negra expulsada de la familia, mujer infiel, madre sola, embarazada que toma alcohol y se entrega a los cuidados de una extraña, y lo lésbico como límite de lo femenino.

A partir de este punto de inflexión, el acercamiento entre ellas se potencia y la carga de lo íntimo cobra protagonismo. Clara deja definitivamente el rol de empleada, para pasar a ser la compañera de Ana, compartiendo momentos como la elección del nombre del bebé.

Clara descubre el patrón de las lunas llenas: Ana se pone sonámbula en ese momento, cada 28 días. También nota la necesidad imperiosa que tiene de comer carne y le ofrenda (secretamente) sangre de su propio cuerpo mezclada en las comidas. El vínculo es cada vez más potente y el compañerismo y cuidado se transforma en amor pasional.

Clara descubre un arma cargada y le pregunta a Ana por qué la tiene; ella le cuenta sobre la última vez que la usó, que es también la historia del padre del bebé. En una festividad en Goiás, en el campo, conoce a un hombre y tienen sexo. En medio de la noche, despierta y el hombre no está. Un lobo está acechando y, asustada, le dispara y lo hiere. Este momento está narrado a través de 16 ilustraciones que acompañan el relato oral de Ana a modo de viñetas de novela gráfica que van creando misterio y falta de certeza sobre lo que pasó esa noche. Ana cuenta que cuando se enteró que estaba embarazada, fue al pueblo a buscar al hombre y no lo encontró. La última viñeta da cuenta de que intentó ver al cura del pueblo, que la rechaza. Lo que se revela de manera muy sugerida, es que el cura es el hombre con quien ella tuvo sexo: el cura es el hombre-lobo.

Si bien no hay una voluntad de la película de explicitar esta conexión, hay una insinuación sobre las instituciones: la Iglesia Católica, como un espacio donde habitan los monstruos, otra vez, dentro del umbral. El cura, autoridad del catolicismo, uno de los espacios históricamente dedicados a imponer los límites de lo normal, es portador también



de la monstruosidad.

El relato de Ana se da en medio de la noche, al lado del fuego artificial de la estufa del living de la casa, mientras sacan los diamantes de sus botas para poder venderlos y seguir teniendo dinero. La teórica Sarah Kozloff explica que el uso de la *voice over* reconstruye la situación prototípica de fogón en un campamento, donde el narrador cuenta una historia que cautiva a todos los presentes. En este fragmento de *As boas maneiras* se presenta al monstruo en su manera más pura, es el hombre que se transforma en animal; pero los directores no subrayan el mito sino que eligen poner el foco en la experiencia de Ana y su incertidumbre.

El embarazo avanza y se acerca el parto. Si la escena del beso, que es la primera introducción que tenemos a la sangre en la película, presenta una fuerte carga de animalidad, debe decirse que es solo la antesala de la escena del parto, donde la frontera de lo humano queda dinamitada.

Las semanas pasan y Ana está cada vez más incómoda con la panza. El compañerismo entre ellas se transforma en un amor incondicional, donde Clara es quien se ocupa de todos los cuidados.

Al llegar la noche de luna llena, Ana tiene un antojo y le implora a Clara que salga a comprar. Al volver, Clara escucha ruidos terribles en el cuarto. La panza de Ana se mueve descontroladamente: el bebé puja por salir, pero no es un parto *normal*. Antes de que Clara pueda conseguir asistencia de algún médico, el bebé rompe la panza de Ana, saliendo por sí mismo, sin ayuda, con una fuerza sobrehumana. Clara observa un panorama horroroso, en el que Ana ya sin vida, yace quieta y bañada en sangre, y en el piso repta el hijo-monstruo que agoniza con gemidos espantosos.

El cuidado estético para construir al bebé-lobo, producto de un trabajo arduo en el que participaron artistas de efectos especiales de tres compañías distintas, genera la fascinación y el rechazo que demanda la enunciación del monstruo. No es posible dejar de mirar, aunque aquello que se observa, disputa los límites de lo humano y lo tolerable. Los directores logran aquí mostrar lo inmostrable: la aparición del bebé-lobo, antes que debilitar lo que venía siendo sugerido, lo potencia y abre paso a la segunda parte de la historia.

Clara recoge al bebé-lobo y recorre la ciudad buscando deshacerse de él. Esta secuencia es musicalizada con una canción que fue escrita por Juliana Rojas, y evoca los momentos musicales de los clásicos de Disney. Las acciones de la protagonista son guiadas por la canción que acompaña cierto estado interior. Este procedimiento, que ya había aparecido en trabajos anteriores de los directores, configura momentos donde la película



se transforma en un musical. Al mismo tiempo, los fondos de la ciudad que transita Clara aparecen animados con la técnica de *matte painting*, utilizada en las películas de terror de la primera etapa de Hollywood. Sao Paulo ya no es la ciudad donde transcurre todo, sino un espacio imaginario a la manera de los cuentos de hadas. La superposición de géneros y técnicas claramente demarcadas amplían y potencian la carga narrativa: los géneros cinematográficos como formas cambiantes de valor dinámico no estanco.

Cuando se acerca al río, intenta abandonar al bebé-lobo, pero éste llora y no logra hacerlo. Clara se lo lleva a su antigua casa en la periferia de la ciudad. La decisión definitiva de hacerse cargo del bebé se muestra en la escena de la teta. El bebé tiene hambre y Clara no tiene leche para darle, pero sí sangre. El bebé chupa la sangre de Clara y se duerme. Esta escena es un corrimiento más del límite en la tensión entre lo normal y lo monstruoso. Clara ya no reconoce al monstruo como algo más allá de ella, sino que habita la frontera que los separa.

Siete años después, Clara es enfermera y el bebé-lobo ahora es un niño, Joel, y es su hijo. Si en la primera parte Clara iba viviendo las situaciones sin una motivación muy específica, en la segunda desea profundamente proteger a Joel de sí mismo. De la dualidad que compone al hombre-lobo, elige priorizar la de hombre, y esconder la que solamente sale a la luz con las lunas llenas. Está llena de ternura por el niño y lo cuida con dedicación.

Cada noche de luna, Joel se transforma. Clara hace que pase esas noches encerrado en un cuartito secreto y oculto detrás de la normalidad de su hogar, donde esposa sus muñecas a la pared y le quita la ropa para que no se dañe en la transformación. Al amanecer, lo afeita, le corta las uñas, y lo prepara nuevamente para una *vida normal* en la que el consumo de carne está prohibido.

Los esfuerzos de Clara, sin embargo, no pueden borrar la línea que separa a Joel del mundo normal. El niño desea vivir como los demás chicos, pero la fantasía de Clara se acaba el día en que la comadrona de Joel le ofrece carne para comer. Doña Amelia está convencida de que lo *normal* es que un niño coma proteínas. Así se desata la bestialidad dormida: la furia toma a Joel y el niño dulce que fue, desaparece.

Lo que sigue es el derrumbe del mundo ideal que Clara había construido: Joel ya no la obedece y quiere vivir bajo las fuerzas de su propia naturaleza. Así, llegará a la atrocidad de comerse a un amigo de la escuela. Rojas y Dutra eligen en este punto no mostrar el horror, guardarlo como sugerencia, librar la representación de esa escena a la imaginación del público.

Los monstruos afirman *lo otro*, son las figuras que representan el límite de un esquema, que se consolida mediante su rechazo. Sin embargo, toda monstruosidad es



N LA OTRA ISLA

producto de quienes la interpretan o, dicho de otro modo, cada cultura tiene los monstruos que ha sido capaz de crear y se define a través de la lucha contra ellos.

Luego de la desaparición del amigo de Joel (de quien podemos intuir el destino), la condición del niño se hace pública. Joel se presenta en un evento escolar en plena luna llena y la transformación de su cuerpo se muestra completa ante una pequeña que, horrorizada, da aviso a los adultos en el lugar.

El último intento de Clara por salvar a Joel de la condena social la lleva a dispararle antes de que ataque a la niña. Lo hace con el mismo revólver que Ana había usado tiempo atrás para defenderse del padre-lobo. Clara lo lleva casi inconsciente al cuarto secreto donde pasa las noches de luna.

Al final, la película se sostiene a través de un juego de polaridades. Afuera, una turba iracunda de adultos determinados a acabar con el niño-lobo, recorre la ciudad rumbo a la casa de Joel. Van armados con palos y luces de cotillón, evocando a los granjeros luchando contra las brujas, o contra el monstruo de Frankenstein. Dentro de la casa, en el cuartito secreto, Clara logra esposar a Joel, que está transformado en lobo. Le cura la herida y le canta la canción de cuna que Ana le había enseñado durante el embarazo. La conexión entre ellos es profunda y verdadera: Joel regresa del mundo bestial para comprender lo que Clara le canta, para recibir su amor y dulzura, y Clara, abrazada a su tarea de cuidado del monstruo, entra en el mundo de lo bestial para hacerse cargo del hambre voraz que tiene el niño-lobo. En este desplazamiento, se establece entre ellos una alianza entre el mundo humano y el mundo bestial, unidos fugazmente para enfrentar el ataque de la *normalidad* que amenaza con tirar la puerta abajo.

La imagen de la mano de Clara y la pata del niño-lobo uniéndose contra los que están afuera rompiendo todo y queriendo entrar al cuartito a matar al monstruo, es una condensación visual de toda la propuesta de la película. Luego, el plano se va ampliando en un zoom-out; Clara y el niño-lobo, de espaldas al público, listos y determinados a enfrentarse a los que están afuera. Que el punto de vista del espectador coincida con el de los personajes, establece un posicionamiento por parte de Dutra y Rojas sobre el cierre de la película. El espectador transforma la noción de Otro, quedando del lado de los personajes no sólo visualmente sino también políticamente. Ahora los otros son los *monstruos*.

Lo monstruoso interroga a la sociedad sobre su percepción del mundo y da marco, frontera. La existencia del monstruo es una advertencia: si se sale de las esferas de lo conocido, de los márgenes que se consideran normales, se encuentra lo que la sociedad rechaza. Jeffrey Jerome Cohen (1996) explica que salirse de la topografía permitida para adentrarse en los dominios de lo monstruoso, implica el riesgo de ser atacado por un monstruo o, peor,

convertirse en uno de ellos. En *As boas maneiras* Clara expande permanentemente el límite de lo que se considera normal y hace la experiencia de convertirse, ella también, en una oposición a la normatividad; Clara habita la frontera, *es* el umbral, desafía el límite de las posibilidades. Aquí una vez más, lo monstruoso no clausura, es pura expansión.

#### Bibliografía

Cohen, Jeffrey Jerome (1996). "Monster culture. (Seven theses)". Cohen, Jeffrey Jerome (editor). *Monster theory. Reading culture.* Estados Unidos: University of Minnesota Press

Kozloff, Sarah (1988). *Invisible storytellers. Voice-over narration in American fiction film.* Estados Unidos: University of California Press.

Brodersen, Diego (2020). "En Brasil, el hombre-lobo es una figura popular". *Página 12*, 20 de julio de 2020. Disponible en <a href="https://www.pagina12.com.ar/278731-en-brasil-el-hombre-lobo-es-una-figura-popular">https://www.pagina12.com.ar/278731-en-brasil-el-hombre-lobo-es-una-figura-popular</a> (Consulta: 08-12-2020).



Matias Marra (UBA) matiaslmarra@gmail.com Yexalen Aquino (UNA) yexalen.aquino@gmail.com

# RESEÑA DE TRANSICIONES DE LO REAL: TRANSFORMACIONES POLÍTICAS, ESTÉTICAS Y TECNOLÓGICAS EN EL DOCUMENTAL DE ÁRGENTINA, CHILE Y URUGUAY POR VIVIANA MONTES

Documentales, transiciones y archivos: transformaciones pasadas, desafíos presentes

Reseña de Paola Margulis... [et al.]. *Transiciones de lo real: transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay,* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Libraria, 2020, 344 pp., ISBN 978-987-3754-26-5.

Las transiciones no suelen constituirse como un camino de mano única hacia un fin determinado así como tampoco generan fuertes transformaciones en lo inmediato. Por el contrario, son tiempos en los que la incertidumbre avasalla las certezas, los cambios se solapan y emergen entre resistencias y resabios. En síntesis, las transiciones propician escenarios en los que los sentidos, el poder y los modos de hacer se disputan. Tal vez por estos motivos la transición como objeto de estudio sea un fenómeno complejo, sobre todo si además de lo político se consideran otras variables como pueden ser la cuestión estética o la tecnológica. Durante un tiempo considerable los estudios historiográficos se ocuparon de las transiciones políticas latinoamericanas mientras que el cine de los períodos transicionales pareció quedar relegado en los márgenes de las investigaciones académicas.

Afortunadamente, de unos años a esta parte se observa un nutrido interés por revisitar la producción de imágenes sobre el pasado reciente y las transiciones a la democracia desde perspectivas que auguran nuevas lecturas y suman voces que rejuvenecen los debates. *Transiciones de lo real: transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay* se inscribe en esa línea. La escena documental de Argentina, Chile y Uruguay es examinada en este libro desde distintos puntos de vista y cada uno de ellos resulta un aporte sustancial al campo de estudios. A su vez, el libro realiza un ejercicio



reflexivo fundamental: reúne el análisis de filmes que retoman el pasado reciente con las transformaciones que el paso del tiempo les imprimió y, en paralelo, proyecta una mirada hacia adelante subrayando el valor de la imagen documental, su registro, su preservación y su uso.

Una de las marcas distintivas de *Transiciones de lo real...* es que se afirma en lo plural para construir un análisis de orden político, tecnológico y estético aplicable a la producción audiovisual en diferentes contextos geográficos e históricos. El arco temporal traza un recorrido que va desde la década del setenta hasta la actualidad permitiendo indagar los procesos dictatoriales, las restauraciones democráticas y la elaboración de memorias junto a los cambios tecnológicos que impactaron en los modos de producción y circulación de imágenes. El avance se realiza a través de un enfoque multidisciplinario que reúne a profesionales de las ciencias sociales, la comunicación, la lingüística y la estética, entre otras disciplinas que enriquecen con sus miradas diversas los puntos de análisis que conforman el volumen. La estructura y organización de los textos permite una lectura que ayuda a comprender las particularidades de cada tiempo y su contexto, pero también obtener una mirada de conjunto que traza vínculos de similitud y distanciamiento entre los procesos históricos, la producción y el uso de imágenes documentales en Argentina, Chile y Uruguay. El apartado final ("Archivos") habilita la reflexión sobre la importancia de la conservación de imágenes y documentos así como los desafíos que derivan del trabajo con materiales de archivos o con su ausencia.



#### Argentina

En la sección correspondiente a Argentina escriben Gustavo Aprea, Javier Campo y Paola Margulis. Los tres textos focalizan su análisis en documentales producidos a partir de la recuperación democrática. Aprea indaga sobre el rol fundamental del cine argentino en general y del documentalismo en particular en la evaluación social de la experiencia traumática de la reciente dictadura cívico-militar. Avanza observando la construcción de las memorias colectivas sobre ese proceso histórico y señala algunas características comunes de las lecturas fílmicas del pasado realizadas durante la transición. Estas serían la narración lineal, las argumentaciones que arriban a conclusiones explícitas y el valor asertivo como modalidades dominantes. Indica, asimismo, algunas diferencias desde el punto de vista estilístico y en el uso del material de archivo según las estrategias argumentativas que adoptan.

Campo escribe sobre las formas que asumen los testimonios en la descripción o

denuncia de las políticas represivas correspondientes a los años del terror dictatorial con especial interés en los relatos sobre desaparición de personas. Es interesante ver que algunas de las características que el autor señala para los documentales políticos sobre violencia represiva producidos entre los años 1983 y 1989 dialogan directamente con el sensible clima de época de la transición. Nos referimos al reemplazo de las certezas del cine de narrativas revolucionarias por las dudas, a la preeminencia del *in* sobre el *off* en los testimonios y entrevistas que se incluyen en los documentales y, por último, al silenciamiento de la militancia política de los desaparecidos en pos de una completa adhesión a las narrativas humanitarias. En esas tres particularidades se expresan la incertidumbre del período transicional, la necesidad del cuerpo presente –por oposición a la desaparición forzada de personas- y la apelación al consenso humanitario sobre las víctimas del terrorismo de Estado relegando o negando su pertenencia a agrupaciones políticas.

Margulis se aboca al tratamiento audiovisual de las leyes de Punto Final, Obediencia Debida y de los indultos que pretendieron tender un manto de perdón sobre los crímenes cometidos durante la dictadura. Aquí también se hace presente el estrecho vínculo entre los filmes y su tiempo por lo que expresan y por el modo en que lo enuncian. El análisis se centra en filmes de realizadores que habían atravesado la experiencia del exilio o que al momento de producción de los títulos se encontraban residiendo en el exterior. La selección dibuja un recorrido narrativo que pone de manifiesto cómo la denuncia fue virando hacia un sentimiento de decepción colectivo que dominó el clima de época de la transición a partir de la sanción de estas normas y se vio agravado por el contexto socio-económico.



#### Chile

Sobre la producción audiovisual del país transandino escriben José Miguel Palacios, Elizabeth Ramírez Soto, Antonio Traverso, Valeria de los Ríos Escobar y Catalina Donoso Pinto. En sus textos se puede apreciar el derrotero del documental chileno atravesado por transformaciones varias desde los primeros tiempos dictatoriales hasta la recuperación democrática. José Miguel Palacios y Elizabeth Ramírez Soto realizan una observación minuciosa de dos trabajos que Raúl Ruiz emprendió durante su estadía en Chile en 1990: A TV Dante (Cantos IX-XIV) y La telenovela errante. Bajo el sugerente título "El eterno retorno de Raúl Ruiz" dan cuenta del regreso físico del cineasta a su tierra natal y de la recuperación de sus filmaciones luego de una labor de rescate ardua y tenaz. Se acercan a las obras abordándolas en toda su complejidad planteando ciertos ejes que permiten consideraciones de orden historiográfico, sobre los modos de producción y el carácter estético de los audiovisuales. El resultado del análisis es la puesta en serie y en contexto de

estos "eslabones perdidos".

El siguiente capítulo, escrito por Antonio Traverso, se ocupa de rastrear cómo los documentalistas se apropiaron de las novedades tecnológicas, tanto en términos de soportes materiales como de métodos audiovisuales, para acercarse a la realidad sociopolítica chilena. El texto toma en cuenta materiales producidos por cineastas que residían en el exterior y documentales activistas hechos en territorio chileno durante la dictadura. Lo transitivo –ese es el rastro que el autor persigue en el corpus seleccionado- se manifiesta en el impacto de lo histórico y lo tecnológico en las diferentes etapas de producción de los filmes que, en ocasiones fueron el resultado de arribos y filmaciones clandestinas en pos de llevar al extranjero imágenes para, desde allí, denunciar lo que sucedía fronteras adentro. En este texto lo personal y lo colectivo se manifiestan como dos modos políticos de producir documentales y a través de ellos incidir en una realidad signada por la extrema violencia política.

Ríos Escobar y Donoso Pinto centran su atención en el cine de Ignacio Agüero. Ante el dificultoso consenso respecto del hito de cierre de la transición chilena, las autoras recuperan las referencias a "una transición fallida, que no acaba nunca de consolidarse." Esta perspectiva incorpora la idea de continuidad del proyecto dictatorial en los gobiernos que lo sucedieron. En ese marco se introducen en la obra de Agüero considerando, además de las ya mencionadas coordenadas históricas, políticas, estéticas y tecnológicas que atraviesan todos los textos del libro, los tránsitos autorales entre géneros y categorías (como por ejemplo el cine como campo expandido). A su vez, el mismo Agüero se vio impulsado a provocar una transición dentro de su propio cine y "ante la pregunta sobre qué hacer después de filmar el horror de la dictadura, el director decidió filmar el cine, es decir, registrar lo que sus compañeros estaban filmando por esos años."

#### Uruguay

Los investigadores que analizan la producción documental de Uruguay son Federico Beltramelli, Julieta Keldjian, Beatriz Tadeo Fuica y Mariana Achugar. En esta sección se trabajan el cine de Mario Handler, la resistencia entre el super-8 y el video, y la transmisión intergeneracional del pasado reciente. La hipótesis que guía el primer capítulo de este apartado es la catalogación de la producción audiovisual de Mario Handler como un "tríptico creativo". Con foco en la tensión formal y la temática que las ocupa, Federico Beltramelli analiza la primera y la última etapa en la trayectoria del cineasta, es decir, la que ocupa el período 1964-1972 y la que va desde el regreso de Handler a Uruguay en 1999 hasta la actualidad. En este caso, la experiencia del exilio deviene nodal para trazar los vínculos y



derivar reflexiones sobre las transformaciones que afectaron tan extensa producción. Así, el texto expone como lo personal, lo histórico, lo político y lo tecnológico se integran en el cine del gran documentalista uruguayo.

Luego, Julieta Keldjian y Beatriz Tadeo Fuica recorren una serie de documentales uruguayos producidos por fuera del contexto oficial ubicándose entre dictadura y democracia, por un lado, y entre el super-8 y el video, por otro. Esta mirada a los márgenes de la producción documental de la época tiene un objetivo mayor, resumido con destreza por las autoras en las siguientes líneas: "poder ver, difundir, analizar y conservar estos documentales constituye un primer paso para otorgarles el lugar que merecen dentro de la historiográfica uruguaya y continental." Esas líneas condensan gran parte de la labor realizada por todos los autores y autoras que participan de *Transiciones de lo real...* porque el libro recorre, contextualiza, analiza, reflexiona, pero también recupera, resignifica y revaloriza muchos documentales reconociendo la valía de haber atravesado y haber sido atravesados por múltiples transiciones.

Para cerrar esta sección Mariana Achugar explora dos documentales que reparan en la experiencia infantil durante la última dictadura uruguaya en vínculo con la transmisión intergeneracional del pasado reciente. De este modo se habilita la consideración de un cine documental con capacidad de intervención social, con acción sobre la memoria olvidada o en vías de construcción o, como sostiene Achugar, un cine que "exhorta al público que no vivió esos acontecimientos a que se apropie de ellos." El acento del análisis recae en un sitio absolutamente necesario que es la apelación a la (re)construcción de las memorias del pasado traumático de manera colectiva, donde lo colectivo permite el restablecimiento de los lazos sociales, emocionales y afectivos quebrantados por la dictadura, donde el documental opera habilitando el cuestionamiento del pasado y su apropiación para transformar el presente.



#### **Archivos**

Finalmente, cierran el volumen los textos de Sebastián Vidal Valenzuela, Mariel Balás, Beatriz Tadeo Fuica y Pablo Gullino. En estos capítulos se reflexiona sobre las formas, usos y funcionamiento de distintos tipos de archivos. Vidal Valenzuela demuestra en su escrito cómo el arte y el video arte transitan desde lo que llama un "sistema cerrado (artistas/espacios independientes en dictadura) hasta un sistema abierto (artista/institucionalidad cultural democrática)" conformando archivos dispersos en el Chile dictatorial. Dicha dispersión implicó un trabajo posterior de recuperación y compilación en democracia. Sin

embargo, sugiere la necesidad de "activar el diálogo de los documentos con los límites de la enunciación" volviendo a examinar los archivos disponibles para derivar problemas aun no planteados.

Balás y Tadeo Fuica estructuran su artículo en dos partes: la caracterización del archivo del CEMA en tanto acervo en sí mismo y el uso de las imágenes. Tendiendo un diálogo fluido entre estos puntos con el contexto de la transición democrática uruguaya y con el pasaje al uso del video, transmiten con claridad la importancia de estos procesos y el protagonismo de los miembros del CEMA expresado en su afán por registrar las imágenes de su tiempo y por la incidencia que tuvieron de hecho en ese mismo tiempo. El texto contiene una pregunta fundamental en torno a qué convierte un conjunto de videos en un archivo audiovisual. En el caso del CEMA esa conversión es bastante reciente y demandó un proyecto de rescate iniciado en 2008 que inició un nuevo ciclo de trabajo que involucra la recuperación de los materiales, su clasificación y ordenamiento, digitalización, preservación, resguardo y políticas de acceso. Como cierre, las autoras, aventuran la necesidad de una cuarta etapa que es nombrada como un desafío y tendría como objetivo reunir tantos materiales dispersos como sea posible "para evitar la pérdida de estos registros antes de que sea demasiado tarde."



El capítulo de Pablo Gullino finaliza el profuso volumen indagando un corpus de documentales cuya representación de la guerra de Malvinas incluye el uso de tecnologías generadas por computadora. En estos productos nuevas y viejas imágenes se encuentran para plantear nuevos interrogantes y ensayar (otros) posibles relatos sobre el hecho histórico. Estas posibilidades que surgen con las nuevas tecnologías complejizan y ponen en discusión los modos de acceso a la historia.

En conclusión, todo el trabajo compilado en *Transiciones de lo real...* destaca la importancia de la imagen documental en la construcción de Memoria(s), advierte sobre problemáticas irresueltas y pone de manifiesto desafíos que nos interpelan. Los capítulos entretejen un análisis profundo y exhaustivo de las transformaciones del documental del cono Sur al mismo tiempo que demuestran el carácter transformador que esos documentales tuvieron en sus respectivos países. Hoy es menester recuperar esos documentales desde una mirada conjunta que incorpore nuevas líneas de análisis y despliegue posicionamientos y acciones novedosas no solo en relación al estudio de las imágenes del pasado, sino al porvenir de la praxis.

Viviana Montes (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo) vivimontesgolib@gmail.com

## Un cine en común Reseña de Una historia comparada del cine latinoamericano de Paul A. Schroeder Rodríguez Por Mateo Matarasso

#### Un cine en común Reseña de Una historia comparada del cine atinoamericano, de Paul A. Schroeder Rodríguez, Nexos y diferencias, 2020, 460 pp, ISBN: 978-84-9192-093-9

E laborar un análisis profundo del devenir histórico del cine latinoamericano en su conjunto es tan difícil como necesario. No solo porque nos permite acceder a los múltiples hilos que tejen este corpus tan grande, sino porque construye un sentido de producción en común. Textos como el de Schroeder son motivadores para todos los realizadores latinoamericanos porque nos abre la frontera de posibilidades audiovisuales y nos permite soñar con un sentido de comunidad cinematográfica. Uniendo las similitudes y abrazando la heterogeneidad de identidades.

Una historia comparada del cine latinoamericano se propone adentrarse en los procesos históricos que engendran los movimientos cinematográficos latinoamericanos. Una mirada abarcadora y comparada de éstos, que él enmarca en un proceso que excede los límites de su territorio. "[..] Lo que llamamos cine latinoamericano solo existe desde una perspectiva comparada que ve los cines nacionales de la región como parte de un flujo triangular de imágenes entre Hollywood, Europa y América Latina." (Schroeder Rodríguez, 2018: 12).

En este sentido, el libro toma algunos ejes para su análisis. Por un lado, describe el derrotero cronológico puntual de la producción cinematográfica regional a través de comparaciones minuciosas de sus mayores exponentes. Por otro lado, encuentra puntos en común transversales al tiempo para profundizar en las relaciones de poder que se daban en



toda Latinoamérica.

Una de sus bases de análisis, al menos para el cine del siglo XX, es el continuo juego entre las ideologías liberales, socialistas y corporativistas como centros gravitariorios de la producción de sentido local. Una mirada liberal y europeizante que perpetra los privilegios de clase opuesta a una perspectiva socialista muy anclada en la reivindicación de las identidades latinoamericanas y las políticas sociales. Ambas encontradas con una mirada corporativista de un Estado paternalista que busca mediar entre los intereses del capital y las necesidades de los sujetos.

Identificar a las políticas del segundo cuarto del siglo XX como "corporativistas" puede ser complejo para la mirada histórica local. En especial porque el texto no contempla al corporativismo como una síntesis del liberalismo y el socialismo, sino como un tercer eje. Se basa más en un estudio de las representaciones del poder reflejadas en el cine que en un acercamiento a la compleja realidad histórica del momento.

El autor no suele tener una posición dialéctica clásica, evitando identificar posiciones sintéticas y pensando más en las tensiones entre las estructuras irreconciliables. En esta lógica, propone una cuarta posición articulada desde el "neobarroco latinoamericano". Esta corriente, justamente, no busca ser superadora de las otras proponiendo un tipo de utopía posible, sino que se ancla en el presente. Al igual que el barroco latinoamericano, que difería del europeo en la centralidad de los sujetos marginados de su relato, el neobarroco toma elementos actuales y juega con la presencia paradójica de elementos irreconciliables que conviven. Representa las identidades "no como individuos privados desprovistos de responsabilidades colectivas, ni como sujetos sociales desprovistos de derechos individuales, sino como la encarnación tensil de subjetividades simultáneamente privadas y sociales." (Schroeder Rodríguez, 2018: 28)

Con estas herramientas se sumerge en el análisis del cine latinoamericano. También piensa sus vínculos con la memoria, la historia y la nostalgia como métodos de representación del pasado. Profundiza en las películas y en cómo estás se vinculan con los pueblos que las engendran. En una primera parte, aborda el cine mudo. Sus procesos de producción, su historia y sus raíces liberales. Una narrativa que se estaba gestando en todo el mundo y del que Latinoamérica no era ajena en su experimentación. Schroeder lo sintetiza del siguiente modo: "Desde esta perspectiva, el cine mudo latinoamericano es un cine hecho por una burguesía criolla emergente, con un punto de vista y una estética europeizadas, y con modos artesanales de producción, distribución y exhibición." (Schroeder Rodríguez, 2018: 39).

Las producciones regionales de los primeros quince años del siglo XX estuvieron



EN LA OTRA ISL

marcadas por una impronta artesanal que los sectores más pudientes se podían permitir afrontar. Proponiendo narraciones acordes a sus propias idiosincrasias y visiones del mundo. En la tríada ideológica que desarma el texto, el liberalismo sería el eje central que introduce al cine en el mundo. A partir de la segunda quincena del siglo, las producciones comienzan a institucionalizarse. El sistema de estrellas y recursos narrativos muy anclados a las realizaciones norteamericanas comienzan a proliferar en un formato que ya se instaura hasta el presente: el largometraje.

Por otra parte, Schroeder explora las "contracorrientes" que en la década del veinte comienzas a florecer en forma de cine vanguardista. No solo por los movimientos europeos que llegaban al continente sino por las propias reflexiones que se dieron en el territorio. Por ejemplo, la influencia del Modernismo Brasileño en "São Paulo, sinfonía de una metrópolis" (São Paulo, Sinfonía da Metrópole Lusting y Kemeny, 2029) o de la Revolución Mexicana en "¡Que viva México!" (Eisenstein, 1931).

A esta altura, hay que aclarar que a pesar de que trabaje sobre varias nacionalidades latinoamericanas, los ejes son México, Argentina y Brasil, a los que en la década del sesenta se suma Cuba. Esto es por su alta cantidad y calidad de realización cinematográfica, además de la relevancia que tiene en su historia la producción industrial.

La siguiente parte está marcada por el arribo del sonoro. La mirada transversal del autor toma la gran depresión y la crisis económica mundial como base fundante de este período. Los estudios de América Latina que ya existían o la realización artesanal no podían subsistir solos. Comienza así el vínculo entre una producción masiva de alto impacto y los Estados corporativistas entre los años treinta y los cincuenta. Este vínculo entre el cine y las instituciones de gobierno no solo afectaban los modos de producción, sino que proponían nuevas reglas de juego narrativas. Schroeder piensa películas como *Allá en el rancho grande* (de Fuentes, 1936) donde se revaloriza un pasado idealizado prerrevolucionario e instaura una figura de autoridad paternalista, benevolente, masculina y heterosexual que puede lidiar con el capital y el bienestar social sin entrar en conflicto.

Con la caída de los estados corporativistas, el fin de la segunda guerra mundial y la revolución cubana surgen los inicios de lo que llamamos Nuevo Cine Latinoamericano. Schroeder encuentra dos corrientes cinematográficas que lo nutren y que ya estaban presentes desde la década del cincuenta. Por un lado, la influencia del neorrealismo italiano en el continente y el registro documental que buscaban presentar la realidad social no presente en el cine industrial. Por otro lado, el cine arte con su búsqueda más personal que desafiaba los límites que el lenguaje cinematográfico habia construído hasta el momento.

Los rasgos sobresalientes del neorrealismo son bien conocidos: filmación en locaciones reales con sonido directo y luz natural, historias lineales que exploran el diario vivir de la clase obrera y el uso frecuente de actores no profesionales. El cine arte, por otro lado, es una categoría más amorfa. En términos generales, se refiere al cine que enfatiza la calidad técnica, que rechaza las convenciones genéricas del cine clásico y que entiende al director como *auteur* de una obra de arte única, expresiva y poética, comúnmente marcada por la ambigüedad. (Schroeder Rodríguez, 2018: 183)

Para el autor, estas dos "escuelas" funcionan como raíces del Nuevo cine Latinoamericano, un cine de repercusiones globales que buscaba exponer las desigualdades sociales con una mirada personal-autoral en lo referido a los recursos audiovisuales. Hay una primera instancia militante del Nuevo Cine Latinoamericano anclada en la revolución cubana como el inicio de un camino hacia una utopía posible. Schroeder analiza en profundidad películas de esta fase como *Deus e o Diabo na Terra o Sol* (Dios y el diablo en la tierra del sol, Rocha, 1963), *La hora de los hornos* (Solanas y Getino,1968) y *La batalla de chile* (Guzmán, 1975 – 1979) buscando las comparaciones entre ellas para dar cuenta de un movimiento heterogéneo, pero fuertemente vinculante. Este período vendría a ser el mayor exponente de la mirada socialista en la tríada ideológica que usa el autor como lente analítico.

N LA OTRA ISLA

A continuación, frente al auge de la guerra fría, la llegada de estados autoritarios en la región y la institucionalización discursiva de la revolución cubana, la efervescencia militante del Nuevo Cine Latinoamericano se disipa y comienza lo que Schroeder llama "Etapa neobarroca". No como algo necesariamente europeizante en sus vínculos históricos sino como un movimiento ampliamente latinoamericano que deviene de las representaciones barrocas locales.

Las obras del barroco y del neobarroco en los centros del poder político y económico, tienden a situar a quienes ya ostentan el poder como el centro de jerarquías sociales claramente demarcadas; mientras que el barroco y el neobarroco en la periferia, lejos de los centros de poder, tienden a situar a los sujetos marginalizados de tal modo que las distinciones culturales y sociales existentes no son reforzadas. Por el contrario, se invierten o se pierden en un exceso de significantes. En términos de recepción, esto quiere decir que las obras del barroco y el neobarroco metropolitano tienden a posicionar a los espectadores a estar más dispuestos a identificarse con

relaciones sociales y estructuras de poder ya existentes, mientras que las obras del barroco y el neobarroco en la periferia tienden a favorecer la identificación del espectador con aquellos que la sociedad marginaliza. (Schroeder Rodríguez, 2018: 291)

Este exponente se nutre de la repetitividad de elementos heterogéneos que no buscan una utopía teleológica futura —tan presente en el liberalismo, el socialismo y el corporativismo— sino los momentos de solidaridad, reciprocidad y democracia del presente. Llevando la mirada revolucionaria un paso más y aplicándola a las propias prácticas audiovisuales.

Algunas de las películas en las que profundiza el texto por ser representativas del neobarroco son *Memorias del subdesarrollo* (Gutiérrez Alea, 1968), *Macunaíma* (De Andrade, 1969), *Frida, naturaleza viva* (Leduc, 1983) o *La nación clandestina* (Sanjinés, 1989). Dedicando gran parte de los capítulos y del libro en general, a escarbar en las obras para desentramar quirúrgicamente sus formas de representación cinematográfica y las ideologías de fondo.

Luego de este período que el autor encuentra potente, simbólico y socialmente comprometido, viene la victoria del capitalismo sobre el socialismo con el fin de la guerra fría. Se instaura en Latinoamérica el neoliberalismo desfinanciando una producción que ya de por sí había perdido masividad por su búsqueda en el lenguaje cinematográfico devolviendo obras crípticas. Comienza lo que Schroeder denomina etapa melorealista, "un cine centrado en los afectos y las emociones, pero sin el exceso de las telenovelas que ya superaban incluso al cine de Hollywood como la forma narrativa audiovisual más popular del público latinoamericano." (Schroeder Rodríguez, 2018: 439)

En los estériles noventas, predomina la mirada nostálgica y analiza obras como *Fresa y Chocolate* (Gutiérrez Alea, 1993), *Central do Brasil* (Estación Central, Selles, 1998) y *Amores Perros* (Iñárritu, 2000) para luego llegar a un siglo XXI con un predominio del suspenso.

Dedica una gran parte de su investigación sobre el cine posterior a los 2000 al surgimiento de mujeres directoras en la "industria". Piensa la trilogía de Lucrecia Martel, La Ciénaga (2001), La niña santa (2004) y La mujer sin cabeza (2008) como una gran representación política de los anteriores cuarenta años de historia argentina. Luego continúa con La teta asustada (Llosa, 2009) y se sumerge en las representaciones colectivas de la memoria, en especial en hechos traumáticos. En esta línea analiza Nostalgia de la luz (Guzmán, 2010).



Cierra el estudio comparado del cine latinoamericano con el resurgimiento del neorrealismo y el cine de autor presentes en *Roma* (Cuarón, 2018). Las dos corrientes del Nuevo Cine Latinoamericano parecieran volver a echar raíz en las narraciones contemporáneas. Concluye diciendo que "el cine latinoamericano seguirá hablando un idioma que es familiar porque es siempre ya global, y a la vez extraño porque surge de una cultura radicalmente heterogénea y con múltiples experiencias y horizontes de la modernidad." (Schroeder Rodríguez, 2018: 442)

Quizás, una de las debilidades del texto sea la necesidad de profundizar minuciosamente en determinadas obras. Por un lado, se pierde un poco la perspectiva general en determinados pasajes del libro. Si bien abre el paraguas cada tanto y enumera otras películas, no deja de estar presente cierta mirada monolítica de la historia. Grandes acontecimientos en producciones puntuales clave que concentra lo único históricamente relevante. Esa omisión de lo sintético, presente en sus abordajes, se encuentra un poco ausente en su concepción de la Historia.

Por otro lado, ese estudio en profundidad adolece de una de las principales críticas que algunos realizadores le hacemos al mundo académico "extra fílmico": quedarse principalmente con la "historia" de la película, más que con los mecanismos narrativos audiovisuales. Se puede terminar cayendo en un "exceso barroco" de análisis, exigiéndole significados a la obra más de lo que quizás ella misma puede dar. Omitiendo el componente afectivo de la experiencia cinematográfica y el azar dentro de las producciones latinoamericanas. Es fundamental el trabajo que Schroeder hace al diseccionar una película para comprenderla, pero muchas veces este proceso hermenéutico se queda en el relato en lugar de abarcar la puesta en escena, la composición u otros recursos cinematográficos.

Más allá de esto, el libro logra construir un sentido de cine latinoamericano en común que nos hace reflexionar sobre nuestro propio pasado y el presente de las producciones locales. Aporta a la construcción de una identidad comunitaria con una visión que construye un relato histórico, pero también suma a la aparición de la memoria colectiva de realizadores y espectadores del continente.

Mateo Matarasso (Universidad Nacional de las Artes) mateomatarasso@hotmail.com





Carolina Urrutia es una de las críticas más sobresalientes en el campo de los estudios audiovisuales en Chile. La publicación de su libro Un cine centrífugo. Ficciones chilenas (2005-2010) está en la base de gran parte de las discusiones estéticas y políticas sobre el cine contemporáneo. Es Directora General de la revista de cine LaFuga. Obtuvo el título de Doctora en Filosofía, con mención en Estética, por la Universidad de Chile. Es coautora, junto con Ana Fernández, de Bordes de lo real en la ficción. Cine chileno contemporáneo.



El nuevo número de En la otra isla está dedicado a pensar la aparición, en el cine latinoamericano de las últimas décadas, de apropiaciones y/o intervenciones sobre los géneros narrativos clásicos. En la tensión entre estrategias de conservación y de alteración se juega una parte importante de la producción más interesante del cine de nuestra región. Por eso, nos gustaría formularte algunas preguntas al respecto:

### ¿Como crítica, te interesa el cine que trabaja sobre marcos genéricos? ¿Hay algun género por el que sientas mayor interés?

He ido descubriendo de a poco y tardíamente las películas de género. En particular aquellas enmarcadas con el cine clásico. Esto fue, en parte, porque la cinefilia me llegó en la época universitaria y ahí privilegié el visionado de un cine contemporáneo rupturista, autoral o experimental en los marcos de los festivales, o de la crítica especializada, en donde fui descubriendo películas, y tradiciones más "modernas" que me han llamado mucho la atención. Pero luego varios años más tarde fui enamorándome del cine clásico. En primer lugar, me pidieron armar un catálogo de películas para una Universidad chilena y ahí

estuve meses viendo mucho cine clásico: autores (Wilder, Hawks, Ford, Hitchock) y géneros (Screwball comedy, cine negro, western, musicales). Posteriormente, me hice cargo de un curso sobre géneros de ficción en el cine, que me obligó a repasar ciertas géneros clásicos del cine hollywoodense: ahí me entusiasmé yo y luego me re-entusiasmo (cada año) con el gusto que genera las películas clásicas de la "edad de oro" en los estudiantes veinteañeros. Pero creo que aprendí a amar tardíamente ciertos géneros: el melodrama, el musical, como género que había esquivado.

### ¿Cuáles son los modos que adopta en el cine latinoamericano en general, y chileno en particular, esta reaparición de los géneros narrativos en los últimos años?

Lo géneros en el cine chileno son trabajados, generalmente, desde la hibridación, la apropiación y por ende, actualización o desactivación de las fórmulas que los caracterizan. Por lo tanto, es posible descubrir la presencia de diversos géneros en las películas chilenas: el road movie en *De jueves a Domingo*, de Dominga Sotomayor y en *Sin norte*, de Fernando Lavanderos; el melodrama en *Una mujer fantástica*, de Sebastián Lelio; la comedia en varios cineasta: Che Sandoval (*Te creís la más linda* o *Dry Martina*), Cristián Jiménez (*Ilusiones ópticas*).



Me atrevo a decir que pocas veces hay incursiones "puras" en los géneros clásicos, salvo los casos de Jorge Olguín, quien tiene muchos trabajos en el cine de terror instalado siempre desde la cultura local, ciertos índices que lo sitúan en Chile; o las películas de artes marciales y otras categorías como las de Ernesto Díaz Espinoza (*Tráiganme la cabeza de la mujer metralleta; Kiltro*, entre otras). Veo que en los cortos de escuela de estudiantes aparecen cortometrajes con códigos de géneros, como la ciencia ficción o el terror.

Otro elemento visible en el cine actual está en hacer ciertos guiños a la historia. No se trata de un cine histórico, para nada, aunque tampoco sé si existe alguna pureza en esa tradición, pero si, muy potentemente de traer, desde la ficción, el pasado reciente (especialmente la época de la dictadura militar en Chile). Desde Machuca, en adelante. Vemos la trilogía de la dictadura realizada por Pablo Larraín (Tony Manero, Post Mortem y No); Araña de Andrés Wood; Pacto de fuga de David Albala. También son interesante los trabajos relacionados a un cine "inspirado en hechos reales". Ahí hay muchísimos trabajos realizados en los últimos cinco años, en donde lo noticioso y contingente se desplaza de lo político y periodístico para ingresar a las arenas del cine. De ese modo, el cine chileno actual se hace cargo de varios casos reconocidos por el público y los interpreta, reinventa, re-imagina libremente, desde una cara distinta a la mera denuncia o información.

### ¿Cuáles son las consecuencias derivadas de las estrategias más conservadoras en relacion con apropiación de los géneros?

Básicamente la reproducción de ciertos modos de ser, se vivir, de amar, de pensar que no son propios, sino que pertenecen a una cultura completamente distinta, que se piensa a si misma con otras códigos, ideologías. Sucede en el cine chileno

Tomar un código y una fórmula y traerla al mundo local con sus escenarios y sus actores televisivos. Eso me parece que nunca funciona bien. Sin embargo, está la sensación de que los públicos enganchan fuertemente con las películas enmarcadas en ciertos géneros y con algunos miembros del *star system* local: las comedias románticas especialmente; por ejemplo, o las comedias de equivocaciones: suelen atraer mayor público que una película.

Por otro lado, para desarrollar o pensar: algunas nuevas películas que vemos con lógicas muy transnacionales, que se apropian de ciertos paisajes y espacios (el sur de Chile y de Argentina) y terminan siendo películas que entretienen y luego se esfuman, no dejan nada. También hay algo peligroso ahí, con estas apuestas actuales en las que vemos muchos países involucrados, producciones internacionales, temáticas muy globales, en donde hay algo sospechosamente parecido en muchas de ellas, que ingresan a ciertas atmósferas relacionadas con los géneros, pero de modo débil, como intentando conectar con las grandes audiencias.

## ¿Cuáles son las estrategias a través de las cuales resulta posible proponer intervenciones sobre los géneros que desmantelen sus funcionamientos y algunas de sus implicancias ideológicas?

Múltiples estrategias. Desde trabajar con un género para reformularlo o desactivarlo; la apuesta autorreflexiva. Eso está muy presente en una tendencia de los filmes reflexivos contemporáneos, trabajos de metalenguaje (pienso en las películas del Pampero cine en Argentina (Llinás o Mogillanski por ejemplo); en las de José Luis Torres Leiva e Ignacio Agüero en Chile, en las de Matías Piñeiro o Nicolás Pereda, en México; entre otras), como cineastas que van derribando las estructuras del cine e re-inventando nuevas armadurías, estructuras y, por lo mismo, organizando nuevas miradas y lecturas sobre los tópicos propuestos.

Es frecuente que muchas de las películas que reformulan o intervienen sobre géneros narrativos en la actualidad hayan sido dirigidas por mujeres. ¿De qué modo puede pensarse ese enlace entre género narrativo y género sexual? ¿Te parece que la intervención sobre géneros narrativos puede funcionar como germen para desmontar



#### el funcionamiento heteropatriarcal de la mirada dominante en el cine hegemónico?

Me parece que eso es algo que ya está sucediendo, lo veo fuertemente en el cine chileno, a partir de películas que proponen otros modos de familias, de relaciones, del situarse en el mundo de las mujeres. El caso de *Rara* de Pepa San Martin, de *El futuro*, de Alicia Scherson. Las películas de Camila José Donoso, como *Casa Roshell*. En Argentina lo veo en películas como Alanis de Anahi Berneri o Familia Sumergida, de María Alché; las de Lucrecia Martel o de Albertina Carri. No se trata de otra sensibilidad, sino más bien de una comprensión del mundo radicalmente distinta a la heteronormativa a la que hemos estado acostumbrados. No se trata (en varios casos) de una lucha por establecer cambios, sino de una mirada contemporánea que ya no admite las lógicas patriarcales como posibles y se instalan de lleno en el nuevo mundo deseado.

## ¿Recordás ejemplos que te hayan resultado interesantes de estos casos de intervenciones sobre los géneros clásicos en el cine latinoamericano contemporáneo?

Sebastián Lelio propone que *Una mujer fantástica* es una suerte de caballo de troya (él mismo lo dice) en relación a situar un filme con caracteres clásicos, con elementos de diversos géneros, como el melodrama (en término de la construcción de la ciudad, de la musicalización, etc.) pero situando a una mujer transexual como protagonista. Ese ejercicio tuvo consecuencias e implicancias políticas muy importantes en Chile: desde los premios oscar y la invitación a Daniela Vega a conducir uno de los premios, a poner sobre la mesa (agenda política y periodística, debate nacional, etc.) una realidad y una cotidianeidad, acelerar una ley de identidad de género en Chile, permitir que se construyeran ciertos debates particulares y urgentes en torno a cuestiones histórica y permanentemente aplazadas. Me recuerda a algo que había hecho Fassbinder en los setenta con el melodrama de Sirk, me parece potente como ejercicio.

Lamentablemente aun el cine con códigos de género será más masivo que aquel que no responde a esas divisiones, por lo mismo, otros filmes que tocaron tópicos similares desde perspectivas experimentales y exploratorias no fueron conocidas. Pareciera que el público sigue eligiendo filmes con los cuales puede relacionarse mediante ciertas categorías.

