

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

Los 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).¹



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

¹ 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 filmicas 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 acústica 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 acústico 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, en el 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, irremediabilmente, 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).

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.



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 capas 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*, N° 4 <http://www.revistainterludio.com.br/?p=5160>
- Cánepa, L. (2013). “Horrores do Brasil.” En: *Filme Cultura*, N° 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. http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf
- Giroux, H. (2005). "The Terror of Neoliberalism: Rethinking the Significance of Cultural Politics." En: *College Literature*, Vol. 32, N° 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, N° 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, N° 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* http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172008000200006
- 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* <https://imposemagazine.com/bytes/slavoj-zizek-at-occupy-wall-street-transcript>