EXPECTATIVAS REALISTAS EN LOS PREMIOS ÓSCAR A LAS PELÍCULAS DE LA ÁRGENTINA POR GUILLERMO KAUFMAN

EN LA Otra Isla

Realist expectations in the Argentine films nominated to the academy awards

Resumen

Número 5

Noviembre

DE

2021

El realismo puede pensarse como un modo de representación que resguarda su autoridad revulsiva en la capacidad de erigirse en testimonio de lo real. Desde esta perspectiva, y en el marco del desarrollo tecno mediático internacional, su reconocimiento dependerá en gran parte de las expectativas que se forjen las audiencias globalizadas respecto de sus relatos más difundidos. Sin embargo, estas expectativas realistas no se relacionan tanto con lo real (siempre inasible) sino con lo verosímil (es decir, con aquello que se considera probable), con los sistemas ideológicos que lo configuran en diálogo con las creencias y las certezas, y con la aceptación o el reconocimiento de los sistemas de representación de cada época. Las siete películas argentinas candidatas a los premios Oscar a la mejor producción internacional (desde La Tregua, S. Renán, 1974, hasta Relatos Salvajes, D. Szifrón, 2014) pueden configurarse como un género realista (al que propongo llamar PACO) que narra a lo largo de cuarenta años el derrotero de un pueblo (o un país) que (se) prometía más: toda narrativa verosímil (y el realismo necesita serlo más que cualquier otra) confirma lo que no interroga o cuestiona.

Abstract

Realism may be regarded as a mode of representation whose revulsive authority is rooted in its ability to set itself as a testimony of the real. From this perspective, and in the context of international technological and media innovations, its recognition is greatly linked to the expectations of globalized audiences about its most widespread narratives. Nevertheless, these realist expectations are associated, rather than with the real (always elusive), with the verisimilitudinous (that is, with what is considered probable), with the ideological frameworks that shape it according to beliefs and convictions, and with the acceptance or recognition of the systems of representation of each age. The seven Argentine films nominated for the Academy Award for Best International Feature Film (from S. Renán's La Tregua –The Truce -, 1974 to S. Szifrón's Relatos Salvajes -Wild Tales-2014) may be regarded as conforming a realist genre, which I would suggest to call PACO (for Películas argentinas candidatas al Oscar). This PACO genre records, over 40 years, the course of a people (or a country) that once seemed (more) promising: every narrative that appeals to verosimilitude (and, realism more than any other, needs it) do confirm what it does not question.

"Si hubiera identidad entre la palabra y el objeto, el término *fuego* quemaría en la boca", Nāgārjuna (2007).

Este artículo está dedicado a la memoria de Eduardo Coutinho (1933 – 2014), director de *Edifício Master*.

Los Premios Oscar y la Argentina en la aldea global

Desde 1974 hasta 2014, en siete oportunidades el cine de la Argentina fue seleccionado para participar de la ceremonia de premiación a la mejor película internacional que otorga Academy of Motion Picture Arts and Sciences, de Estados Unidos.¹ En dos de ellas obtuvo el premio: La historia oficial (1985, Luis Puenzo) y El secreto de sus ojos (2009, Juan José Campanella). Además de las ya muy conocidas madurez y calidad de esta cinematografía, la selección da cuenta del proceso de internacionalización de la producción cinematográfica y de la globalización de las relaciones sociales y culturales en un mundo algo parecido al que en los años sesenta imaginó M. McLuhan (2005): en ese mundo posible, y como derivación del permanente desarrollo tecno-mediático, se globaliza lo local y se localiza lo global. La metáfora traducida como aldea global (Global Village) responde con optimismo crítico a la época y a las circunstancias en que fue diseñada por su autor.² Su contundencia, su osadía y su provocación habilitan viejas discusiones que hoy echan luz no tanto sobre la globalización en sí como sobre las relaciones de poder y las contradicciones que ella intenta disimular, tal como en su momento desde el campo de la comunicación lo advirtieron A. Mattelart (2006) y N. García Canclini (2008), entre otros. Desde la narrativa audiovisual, la globalización del realismo y el realismo global son algunas de las discusiones que hoy más nos interpelan a los latinoamericanos. Las nominaciones y los Premios Oscar a las películas de la Argentina son una oportunidad inmejorable para aproximarnos al problema.

En el estadio presente del desarrollo tecno-mediático que intentó vaticinar McLuhan - y que actualizó Y. Hui (2020) de manera decisiva - podrían imaginarse otras me-

- Las cinco películas restantes son: *La tregua* (Sergio Renán, 1974), *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984), *Tango, no me dejes nunca* (Carlos Saura, 1998), *El hijo de la novia* (Juan José Campanella, 2001) y *Relatos salvajes* (2014, Damián Szifrón). La película de Saura es un ejemplo de la internacionalización que mencioné anteriormente. Por otra parte, en 1985 el documental argentino *Las madres de Plaza de Mayo* (S. Blaustein Muñoz y L. Portillo) fue nominado en su categoría con una temática que narra las consecuencias de los conflictos políticos y sociales de los años setenta en la Argentina, como lo había hecho *La historia oficial*, aunque con otra perspectiva.
- Global Village se tradujo en su momento como aldea global, tal vez en asociación con los lazos vecinales (provinciales) que en los años sesenta se veían como una forma de precariedad cultural a la luz del éxito que prometían las grandes ciudades europeas y norteamericanas. Post COVID 19, el aspecto crítico y a la vez optimista que la traducción habilitaba ha perdido a mi entender vigencia.

EN LA Otra isla

> Número 5

NOVIEMBRE

táforas que a mi entender mantendrían lo sustancial del pensamiento de ambos y a la vez resultarían más próximas a nuestra propia experiencia. Por ejemplo, un conjunto de *monoblocks globales* (como Fuerte Apache, donde iba a jugar de niño) o una *barriada global* de cualquier capital latinoamericana (como la ex Villa 31 donde trabajé hasta hace poco, o San Telmo donde vivo actualmente)³. Estas nuevas metáforas, entonces, pondrían más en evidencia el enunciado de *la globalidad* como un acto de habla a través del cual se busca solapar la violencia cultural, social y económica en un mundo cada vez más desigual.

En este escenario, los bienes de la producción narrativa popular (siempre localizada) devienen en consumos narrativos culturales destinados al entretenimiento mundial.
Como productos industriales masivos, su obsolescencia ya está programada⁴, entre otras
razones porque solo así la industria puede sobrevivir. La práctica contemporánea de
los atracones de series (o binge watching) que caracteriza la vida hogareña de una parte
muy importante de la población urbana mundial mantiene encendida una expectativa
adictiva que (como la comida chatarra o junke food) nutre de energía laboral humana
a la industria por medio de la demanda continua de nuevas temporadas. Por lo tanto, la
curiosidad que despierten a sus eventuales consumidores también debe sorprenderlos
confirmando (o confirmar sorprendiéndolos). El entretenimiento compensa el cansancio
que deviene del exceso de trabajo que exige financiar el propio entretenimiento. Es a
este novedoso modelo de la autoexplotación laboral al que B. Han (2019) denominó la
sociedad del cansancio.

En un contexto así definido, la aldea canadiense de McLuhan se metamorfosea en la barriada latinoamericana y es *el estar* en un *espaciotiempo* cada vez más interconectado lo que nos advierte de nuestra desigualdad. El problema no es tanto que el mundo se empequeñezca, sino que al hacerlo los seres vivos - e incluyo aquí a los *no humanos*, en la línea ética de Y. Hui - pasan a formar parte de *nuestra vecindad*: porque son nuestros vecinos, vemos lo que tienen, lo que les sobra y lo que les falta; sabemos de qué tipo de seres se trata y entendemos lo que necesitan incluso mejor que ellos mismos; en otras ocasiones, en cambio, con lo que conocemos nos alcanza o, en nuestras mejores versiones, comprendemos que aunque ellos no lo sepan sus creencias y valores coinciden con los nuestros... o al menos deberían hacerlo. Las industrias del entretenimiento (como el

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

Fuerte Apache es un barrio de la zona oeste del primer cordón urbanizado de la provincia de Buenos Aires, a 10 minutos de la capital y globalizado/localizado a través de la serie *Apache: la vida de Carlos Tevez* (A. Caetano y N. Goldar Parodi, 2019). La metáfora del *monoblock* aunque *localizada* se inspira en el edificio donde se desarrolla *Rascacielos* (1982), una de las novelas distópicas de J. G. Ballard.

El Barrio 31 es una villa de emergencia o *favela* que se encuentra en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA), en una de sus zonas paradójicamente más ricas y desiguales del país. San Telmo es el barrio histórico más importante de la CABA. Se encuentra a menos de dos kilómetros del centro. Con frecuencia, los relatos sobre el mundo del tango, la danza con la que se asocia a la Argentina, remiten a sus calles, cafés y edificios.

Entre los años 30 y 50, se condensa el concepto de *obsolescencia programada* (Planned Obsolescence) en Estados Unidos para hacer referencia a la vida útil intencionalmente planificada de los productos industriales y su diseño en el marco de la moderna sociedad de consumo.

cine mainstream y el turismo) son con frecuencia las encargadas de recordárnoslo: en nuestra vecindad, por más raro que alguien parezca, nunca es exactamente un desconocido.5

1. El género no puede defraudar: sus productos, sí.

Las producciones audiovisuales seleccionadas por la Academy y postuladas a su vez por los representantes de la Argentina⁶ parecen confirmar una serie de *expectativas* globales que propongo configurar como género y que nombro específicamente como películas argentinas candidatas al Oscar (la sigla resultante es PACO). 7 Este género - es decir, esta forma intencional de regularizar y clasificar - se inscribe en el modo mimético o realista que describe R. Jackson (1986) y al que me referiré más adelante. El género instituye un tipo de verosímil que permite poner en perspectiva el derrotero que desde 1974 hasta 2014 (su última nominación) acompañó la representación de la Argentina en la imaginería audiovisual global de sus candidatas.⁸ Pensar estos productos como realistas es una oportunidad para recorrer muy brevemente la historia del género y detenerse en sus dos mejores exponentes, aquellos que lograron el objetivo para el que habían sido postulados: la obtención del premio. Pero decir que esas películas constituyen un género significa abandonar la explicación de raigambre causal y fundamentar la afirmación en variables que garanticen su identidad siempre vacía, como supone todo lo real al menos desde mi visión del mundo.9

Como se sabe, entre los usuarios de los géneros se establecen acuerdos provisorios acerca de lo que se puede esperar de sus obras particulares. R. Altman (2000) afirma

- Desde luego, esta reflexión dialoga con el concepto de sentido común: la naturalización de la propia ideología como sentido común por parte del grupo dominante es uno de los procedimientos que garantiza el establecimiento de la hegemonía a través del consenso. De esta forma, se despolitizan ciertas ideas en razón de la autoridad que "naturalmente" impone la verdad evidente (A. Gramsci, 1998).
- Actualmente, las películas candidateadas son seleccionadas por los miembros de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.
- La sigla resultante fue producto del azar. La decisión de mantenerla, a pesar de su sombría asociación, no: en la jerga rioplatense, se llama así a los desechos de la cocaína que consumen muchos de los adictos más pobres de la Argentina. Produce un efecto de excitación inmediata y pasajera y, en consecuencia, una rápida adicción. Sus consumidores son niños o jóvenes. No hay prácticamente adultos adictos al PACO ya que su efecto destruye rápidamente la vida de quienes lo prueban.
- En la Argentina, para muchas personas, el prestigio de base nacionalista que supone ganar un Oscar a menudo colabora con el más arriesgado orgullo de quienes ven en este premio un acto de justicia mundial al talento local nunca suficientemente reconocido, aunque no consideren para ello lo que se dice sobre nosotros, sustento del pacto de credibilidad que presume el verosímil realista.
- Como sostiene Nāgārjuna (2007): "En ningún lugar descubriremos jamás una entidad que podamos considerar como surgida a partir de sí misma. Tampoco será posible suponer que se origine a partir de otras o pensar que surja como resultado de una combinación de las dos posibilidades anteriores. Por último, carece de sentido pensar que las entidades puedan originarse de forma aleatoria o por azar" (1:1).

EN LA OTRA ISLA

Número 5

Noviembre

DE

2021

En la otra isla Número 5 Noviembre de

2021

desde una perspectiva pragmática que las expectativas de género son muy útiles para organizar, producir, hacer circular y consumir ciertas películas. Por su parte, en relación con la verosimilitud, C. Metz (2002) señala, no sin ironía, que si no se puede cumplir con cierta expectativa de la cual va a depender el reconocimiento del producto audiovisual, entonces es mejor hacer lo que uno estima que se espera: para el autor, la adscripción al género podría constituir también una forma solapada de censura. Más allá del contexto en el que analiza el tema (los años cincuenta y sesenta en Europa), Metz menciona tres formas de censura que considero todavía vigentes (los ejemplos que propongo son especulativos y remiten a las dos películas ganadoras argentinas). Una de estas formas es la política, relacionada con una prohibición a partir de lo que se considera como indecente o inapropiado (justificar el robo de niños a causa de la actividad política de sus padres); otra es la económica en razón de los criterios de rentabilidad de la película evaluada como mercancía (no es momento para producir filmes que terminen mal); la última es la ideológica y moral (o autocensura), ejercida por el propio realizador que anula en su proceso creativo lo que juzga como inadecuado o improcedente (si no meto preso al protagonista, van a pensar que estoy a favor de la "justicia por mano propia", aunque en realidad esté a favor de ella cuando los poderes del Estado fallan). Sumo un cuarto tipo de censura, indirecta en este caso, que consiste en la resistencia del espectador a aceptar determinados productos a causa de las opiniones recibidas de aquellos que respeta y valora o de sus propios preconceptos en relación con lo que supone que debe encontrar en una película (equiparar la violencia del Estado con la de los civiles para mí es inaceptable). Cualquiera sea el tipo de censura ejercida (en caso de que funcionen por separado), es necesario reconocer en ella las relaciones que las instituciones y las personas establecen entre poder y autoridad, valores y conveniencia, y manipulación y control. Como explica C. Metz, el mismo requerimiento de verosimilitud es una forma de censura en la medida en que restringe los posibles narrativos.

PACO (o cualquier otro género parecido a este) podría pensarse entonces como un vasto y perdurable territorio de lo decible acerca de la vecina Argentina, del que solo puede escapar lo que se instituya como marginal o alternativo, inadecuado por lo tanto en términos de expectativas. Así concebido, PACO busca garantizar ciertas reglas de juego en un terreno tan inestable como el de la ganancia económica. De este modo, propone también un modelo del mundo, una medida para lo imaginable (y sobre todo un modo de imaginarlo), un estilo propio y diferencial, una perspectiva de poder y una manera de actuar. En suma: una ideología.

2. Nada más verosímil que el realismo

El término *realismo* como categoría del campo narrativo audiovisual encierra algunas generalizaciones que, a pesar de provocar ambigüedad e imprecisión, resultan muy difíciles de sortear desde el análisis conceptual. Hablar de *realismo* de modo general implica considerar que un conjunto de producciones culturales en toda época y en todo lugar poseerían una serie de rasgos y de intenciones comunes que les permitirían ser identificadas y adscriptas a esta categoría. Así pensado, el realismo tiende a recono-

cerse principalmente por su *carácter mimético*, es decir, por su capacidad y - desde luego – su intención de *imitar* (no copiar) la realidad.¹⁰ El realismo (y las obras realistas) se regirían entonces por el *principio de equivalencia* entre un mundo *creado* o *representado* (y *textual*) y el mundo de "lo real", exterior al texto. La calidad final del producto queda fuera de una aproximación como la que propongo aquí.

Si se acepta este punto de vista, el realismo compartiría el *principio de equivalencia* con todo tipo de relatos, incluso los *maravillosos*: ninguna historia puede no establecer alguna clase de relación (premeditada o no) con *lo real*. A su vez, este *principio* funcionará en la medida en que construya una relación *significativa* y *significante* con *lo que se piensa o se cree como real*: *significativa* por lo que conceptualiza y *significante* por la forma en que logra conceptualizarlo. Puede afirmarse entonces que en toda época las culturas utilizaron las estrategias a su alcance para imitar aquello que se creía o se consideraba como parte constitutiva de *lo real* y, al hacerlo, dejaron sembrado no solo su modo de ejecución sino también una semblanza de su presente y de su cotidianeidad: ¿hubieran podido no hacerlo?

Ningún relato entonces puede no ser realista, aunque solo algunas obras deliberadamente lo sean. Pero ¿qué ocurre con los procedimientos de lectura de esos relatos? La verificación de que determinado producto se asemeja a *lo real* (aunque sea en parte) influirá fuertemente en su *verosimilitud*, lo que a su vez será indispensable para su propia aceptación como testimonio de *lo real*. Por ello, la amplitud de la categoría - como anticipé – marca también su límite ya que en términos del *principio de equivalencia* se busca (y se alcanza) un tipo de efecto que no es otro que la satisfacción de una expectativa de realidad en un contexto históricamente determinado. En el caso de PACO, además, *global* y *localizado*.

De lo dicho hasta acá se deriva una suerte de corolario: la ambición conceptual del realismo para cubrir bajo un mismo paraguas manifestaciones y procedimientos muy diferentes (e incluso contradictorios entre sí) ignora o subestima las particularidades que cada realismo (o cada presencia realista) propone en su propio contexto. De este modo, se cae inevitablemente en la generalización y la comparación, de tal suerte que se pierde aquello que define a "esta obra en particular" como representación específica de lo real. Los relatos en consecuencia pasan a ser metáfora de lo humano. O de ciertos grupos humanos que - en el actual contexto del entretenimiento global – son nuestros vecinos o sus antepasados, como argumenté anteriormente.

En relación con PACO, la pregunta que surge es: ¿por qué esta película es realista si refiere a otra realidad de la que apenas tengo conocimiento? *Lo imaginario*, ese territorio insondable de lo social que anida en cada mente, organiza gran parte de la respuesta. Porque en la *barriada global* siempre algo se sabe de nuestros vecinos y esto amplía las posibilidades de una lectura realista del género, no las problematiza. La misma *extranjería* que exige el reglamento de postulación establecido por la *Academy* hace poco probable que se seleccione una película que no diga *lo que se sabe* sobre el

Número 5

Noviembre

En este artículo no se propone revisar el concepto de *mímesis*. Pero desde luego la referencia ineludible es *Poética* (1977), de Aristóteles, y en especial el sesudo análisis de P. Ricoeur (1995).

vecino que la presenta en nombre de su propio país. De allí la importancia de recordar el concepto de censura asociado a la verosimilitud, tal como lo explica C. Metz (2002) en el texto precitado. ¹¹

¿Quién es Ricardo Morales (Pablo Rago), el joven enamorado que en El secreto de sus ojos cree que la Justicia procederá según los criterios que le garantiza el abogado Benjamín Espósito (Ricardo Darín) y ante la evidencia incontrastable de su inoperancia decide vengarse haciendo con el asesino de su esposa lo que la Justicia no hizo? ¿Es un personaje que vive una tragedia que todos podemos comprender y cuyos actos posteriores se justifican por la propia coherencia del relato? ¿Es la metáfora de la víctima localizada de un país decadente, corrupto, salvaje y machista al que se recuerda por lo menos a partir de dos de sus candidatas anteriores: Camila y La historia oficial? ¿O todos somos Ricardo Morales (We are all Ricardo Morales) en el marco de nuestra barriada, aunque tengamos mejores instituciones que nuestros pobres vecinos de abajo? Considerar a Morales como un personaje realista dentro de PACO significa admitir que en este género los varones pertenecen a la etnia latina, son apasionados hasta poner en peligro su propia vida, vengativos cuando les quitan lo que aman, incapaces de comprender contextos específicos y violentos hasta el asesinato cuando una mujer los rechaza (con la condición excluyente de que pertenezcan a las clases más empobrecidas). Pero estas expectativas desde luego no se relacionan tanto con el vínculo existente entre el realismo y lo real sino con la verosimilitud (es decir, con aquello que se considera probable), con los sistemas ideológicos que configuran lo real en diálogo con las creencias y las certezas y con la aceptación o el reconocimiento de los sistemas de representación de cada época. El realismo de PACO en un contexto como este opera ante todo como un modo de validación de las creencias y no como un modo de dar cuenta de lo real. Por eso, todo relato verosímil confirma lo que no interroga o cuestiona.

Lo más sorprendente del realismo que describo aquí es el hecho de poner al usuario de géneros que describe de R. Altman en contacto con aquello que aun sabiéndose *no real* (incluso imposible) puede producir *casi* sus mismos efectos. Alicia (Norma Aleandro), la protagonista de *La historia oficial*, es una profesora de Historia en un colegio porteño estatal y *de varones*; está casada con Roberto Ibañez (Héctor Alterio), un muchacho de barrio enriquecido durante los últimos años, que coinciden con los del gobierno militar. La Ciertos indicios o *evidencias* irrebatibles (al menos para el espectador

Número 5

Noviembre

Lamentablemente, la práctica de robar niños seguida de la muerte de su madre es extremadamente frecuente entre ciertos grupos de poder en todo el mundo. Solo alcanza con ingresar, por ejemplo, a la página del Comité Internacional de la Cruz Roja (https://www.icrc.org. Fecha de consulta: 17 de diciembre de 2021) para tomar conocimiento del tema. Aunque los hechos sean similares, no lo son los contextos que *los legitiman* y mucho menos las condiciones de las víctimas para poner su tragedia en la agenda del barrio global. Los premios Oscar no son noticieros de actualidad, desde luego, pero a menudo comentan las noticias del día: *La historia oficial*, más allá de sus cualidades artísticas (que no son tema de este artículo) constituye un ejemplo de lo dicho.

Entre las memorables escenas que ofrece esta película, cuyo tema es el sufrimiento que provoca la verdad, se encuentra el almuerzo familiar al que concurren los Ibañez. José (Guillermo Battaglia), el padre de Roberto, un inmigrante europeo que ha hecho de la dignidad su causa

actual) la llevan a investigar y descubrir que Gaby (Analía Castro), la beba que recibió como regalo por parte de su marido, fue en verdad robada a su madre ahora desaparecida. Roberto, a sabiendas de que la *imbecilidad* de su esposa puede aumentar los peligros que la inminente democracia le anuncia, le quiebra los dedos luego de golpearla. Habiendo comprobado el origen de Gaby, Alicia lo abandona. Los espectadores globales probablemente se cubran los ojos en la escena de tortura y a la vez apoyen las decisiones de la protagonista porque su sufrimiento les parecerá verdadero, aun teniendo la absoluta certeza de que se trata de una película que no *está ni siquiera ligeramente basada en una historia particular real*: la *humanización* extraordinaria de Alicia es desde luego producto de la ficción y no resultado del *principio de equivalencia*. Como dice el narrador en *Emma Zunz*, esa breve obra maestra del realismo reflexivo, "*La historia era increíble, en efecto, pero se impuso a todos, porque sustancialmente era cierta. Verdadero era el tono de Emma Zunz, verdadero era el pudor, verdadero el odio. Verdadero también era el ultraje que había padecido; solo eran falsas las circunstancias, la hora y uno o dos nombres propios" (J. L. Borges, 76: 1995).¹³*

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

DE 2021 A pesar de que verdad y realismo se oponen, tal vez allí se encuentre el *verdadero realismo* que intento analizar: un modo narrativo que basa su éxito en su capacidad de *simulación*. Una obra puede ser tomada como realista a pesar de no guardar *equivalencia* con el mundo de *lo real*. Como ocurre con el coraje de Alicia, ciertos aspectos realistas, como en la publicidad, nos muestran una condición de la que carecemos (o carecimos) y a la que aspiramos (o hubiéramos querido aspirar). Lejos del realismo provocador de Juan José Campusano, realizador argentino que jamás filmó una película del género PACO, *La historia oficial* tranquiliza las conciencias de muchos vecinos en la barriada global.

Pero los personajes de Morales y de Alicia solo pueden discutirse en el contexto en el que fueron diseñados. Pierde sentido juzgarlos hoy: la narrativa realista (y muy especialmente las de género PACO) solo puede asimilarse de forma satisfactoria a *lo real* entre sus propios contemporáneos. Fuera de su época, tiende a exponer en primer lugar su carácter de artificio a causa de la puesta en evidencia de su misma retórica, pero también de sus temas, sus preocupaciones y sus puntos de vista. Lo que queda entonces privilegiado en estos casos no es tanto la imagen de *lo real* o la pretendida *verdad de lo*

política, le grita a su hijo que mientras todos se empobrecieron en el país, solo *los hijos de puta* se enriquecieron y su hijo es uno de los que se han enriquecido. Roberto le responde con desprecio que él no es el culpable del fracaso de los otros. *Esos otros* incluyen a su hermano Enrique (Hugo Arana) y a su propio padre.

En el campo del realismo, como señala Ángel Quintana (2002), los procedimientos miméticos pueden implicar dos *tipos* de construcciones: una de orientación genética, en la que se privilegie la *transparencia de lo representado* a través de la pretendida *aprehensión* del mundo real, y otra de orientación formal, que coloque en primer término la *transparencia de la representación* a través de la puesta en evidencia del mismo artificio. Esta orientación define lo que también podría llamarse realismo reflexivo. El cruce de ambas orientaciones no se desarrolla en este artículo.

Para M. Vargas Llosa (2009), la ficción permite burlar las limitaciones de nuestra común humanidad.

que se encuentra más allá de lo capturado por la cámara, sino la voluntad y la confianza en que eso es lo que se estaba haciendo y, en sus casos más notables, la potencia de sus historias y el modo de narrarlas, como ocurre desde luego con ambas películas. Las convenciones, por su parte, filtran información acerca del mundo de lo real: si bien las imágenes y los sonidos constituyen una evidencia del orden social, lo que se impone sobre todo son los testimonios sobre las formas de pensar y de ver las cosas. Pero este rasgo no es exclusivo del realismo sino de cualquier tipo de producción cultural. Es en este sentido en que se puede afirmar, junto con los teóricos de Cahiers du Cinéma, que todo relato audiovisual es un documental de su propio rodaje. Esto no impide aceptar a la vez que, como señala E. Russo (1998), a fuerza de retórica y de técnica "Los realismos de hoy suelen convertirse en los más estilizados amaneramientos de mañana." Ambas afirmaciones deben realizarse desde luego en relación con los *materiales expresivos*, que deben ser comprendidos, no tanto por la posibilidad de configurar lo real del modo en que Bazin (1966) lo reclamaba, sino por su voluntad de haberlo hecho. Cada época construye sus propias imágenes y sonidos de lo real con los recursos de que dispone; por este motivo, es muy frecuente observar que cuanto más verosímil es una representación realista, más debilita su efecto con el tiempo, sin por ello dejar de ser su testimonio.

En la otra isla

Es hora entonces de arriesgar algunos ejemplos que faculten una interpretación de las expectativas realistas en la historia de PACO.

Número 5

3. De Martín Santomé a Simón Fisher: la Argentina imaginaria de los Premios Oscar

Noviembre

DE 2021

A lo largo de cuarenta años, PACO cuenta la mutación de un pueblo de familias inmigrantes integrado por clases medias de la etnia blanca y europea, urbanas (porte- $\tilde{n}as$), conservadoras en lo social y transgresoras en lo individual, apasionadas y católicas, heterosexuales y cultas, casi siempre inocentes. En tanto territorio, Argentina se configura a través de sus películas como una gran ciudad moderna con un río que la conecta al mundo. Se encuentra enclavada en una llanura salvaje (el Desierto) y, más allá, los Andes, tal como lo describe E. Echeverría (1974), un escritor romántico del siglo XIX, en dos obras breves que desde el presente parecen anticipar algunas de las relaciones fundamentales que PACO establecerá entre pares de significantes que configuran la expectativa realista en la barriada global. Por ejemplo: nosotros - los otros, víctima - victimario, justicia - venganza, ciudadanía - terror, violencia - derechos, transgresión - castigo, deseo - muerte, ley - deseo, inocencia - culpabilidad. ¹⁵ Podrían derivarse de E. Echeverría (1975), uno de los grandes escritores argentinos del siglo XIX, compone 15 - casi setenta años antes de la creación del cine - dos obras desde donde podrían abrevar sus expectativas realistas. En La cautiva, se narra el secuestro de un soldado y su mujer, María ambos algo parecidos en su carácter a los amantes de Camila-, por la indiada que habita el Desierto y las consecuencias trágicas que esto provoca. Así describe el poeta el territorio: "Era la tarde, y la hora / en que el sol la cresta dora / de los Andes. El Desierto / inconmensurable, abierto, / y misterioso a sus pies / se extiende; triste el semblante, / solitario y taciturno / como el mar, cuando un instante / el crepúsculo nocturno, / pone rienda a su altivez. / Gira en vano, reconcentra / su inmensidad, y no encuentra / la vista, en su vivo anhelo, / do fijar su fugaz vuelo, / como el pájaro en el mar. / Doquier campos y heredades / del ave y bruto guaridas, / doquier cielo los anteriores: mujer - varón, iglesia - misoginia, familia - individuo, sociedad – individuo, normalidad – anormalidad, todos ellos vacíos, vaciados, entrelazados y rellenados (como en un *cambalache*) a lo largo de cuarenta años.

El itinerario que el género recorre desde *La tregua* hasta *Relatos salvajes* no se narra a la manera de la tragedia clásica griega (es decir, como desobediencia inevitable que permite leer el destino como *sentido inescrutable*) sino como una sucesión de estampas desmembradas que se reconocen como comunes por el rostro de un actor, por algunas temáticas que se reiteran, por cierto aire vecinal en la barriada global. No hay *indicios reveladores o advertencias funestas e inevitables* entre una misma secuencia de relatos, a la manera de los que brindan los oráculos en Delfos o los sabios como Tiresias. Son en cambio viñetas autónomas y verosímiles que cobran sentido como totalidad cuando la mirada se vuelve retrospectiva, a la manera de la *coda* que describe J. Bruner (2003), y cuando de modo más particular (o autónomo) se inscriben en el campo de las expectativas realistas que confirman lo que ya se sabe o se sospecha. Son esas miradas las que reconocen un género que muestra el declive económico, sociocultural y moral de un pueblo que (se) prometía más.

EN LA Otra isla

> Número 5

Noviembre De

2021

Todo comienza en la Argentina imaginaria de Martín Santomé (Héctor Alterio) y Laura Avellaneda (Ana María Picchio), los protagonistas de *La tregua*: pertenecen a una clase media en pleno proceso de urbanización con algunas expectativas simples para el futuro y una serie de bienes de consumo garantizados a partir de nueve horas diarias vendidas al pujante capital privado a cambio de un trabajo aburrido que requiere de estudios secundarios especializados.¹⁶ Santomé es un hombre mayor y viudo, a punto de jubilarse, y Avellaneda es una joven de la misma edad que su hija Blanca (Marilina Ross). El problema es el temor que provoca la diferencia de edad, no el hecho de que él sea su jefe en el contexto de una oficina siempre normalizadora. Ambos, sin embargo, se atreven a cuestionar el *orden conservador* (que clasifica y juzga el deseo por edades) y *natural* (que impone primero la muerte a los más viejos), y reciben la *sorpresa del destino*, no su castigo: no es porque *algo habrán hecho* que Avellaneda enferma y muere

y soledades / de Dios sólo conocidas, / que El sólo puede sondar. / A veces la tribu errante /sobre el potro rozagante, / cuyas crines altaneras / flotan al viento ligeras, / lo cruza cual torbellino, / y pasa; o su toldería /sobre la grama frondosa /asienta, esperando el día /duerme, tranquila reposa, / sigue veloz su camino. / ¡Cuántas, cuántas maravillas, / sublimes y a par sencillas, / sembró la fecunda mano / de Dios allí! ¡Cuánto arcano / que no es dado al mundo ver! / La humilde yerba, el insecto, / la aura aromática y pura; / el silencio, el triste aspecto / de la grandiosa llanura, / el pálido anochecer. (1974: 3 y 4).

En *El matadero*, un joven y arrogante opositor político es atrapado por la *turba* oficialista que trabaja en el degolladero de Barracas, en los límites de la ciudad. La *caterva* lo tortura hasta su orgullosa muerte: "Inmediatamente quedó atado en cruz y empezaron la obra de desnudarlo. Entonces un torrente de sangre brotó borbollonamente de la boca y las narices del joven, y extendiéndose empezó a caer a chorros por entrambos lados de la mesa. Los sayones quedaron inmóviles y los espectadores estupefactos.

- Reventó de rabia el salvaje unitario dijo uno. (...)
- Pobre diablo, queríamos únicamente divertirnos con él y tomó la cosa demasiado a lo serio exclamó el juez frunciendo el ceño-. Es preciso dar parte; desátenlo y vamos. (1974: 94 y 95).
- Los personajes de *La tregua* se parecen ideológica y económicamente a sus contemporáneos de *Mafalda* (Quino, 2010).

(en cualquiera de los múltiples sentidos tan presentes en el género), sino a causa de una enfermedad pulmonar que arrastra desde niña. *La tregua* que había permitido la ilusión de la felicidad se interrumpe para siempre y Martín (ahora dos veces viudo) se someterá a la pesadilla de una vejez rutinaria y solitaria. La película de Sergio Renán (basada a su vez en la novela homónima de Mario Benedetti, publicada en 1960) cuestiona *todo lo que puede cuestionar*, incluyendo a los propios espectadores¹⁷, quienes se ven interpelados por un relato que los desafía a enfrentar sus propios miedos y prejuicios.

Camila una década después (con parte del elenco de La tregua, que vuelve del exilio) narra en clave de melodrama histórico la vida de una joven católica insumisa de las clases altas rioplatenses durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, acaudalado político y militar que gobernó Buenos Aires entre 1835 y 1852. A diferencia de Avellaneda, su protagonista (Susú Pecoraro) desafía el orden totalitario que muestra María Luisa Bemberg¹⁸, aunque sin medir sus alcances, y recibe su merecido castigo: la fusilan. Porque Camila se enamora de un joven e inexperto cura, Ladislao Gutiérrez (Imanol Arias), y lo convence para que huyan de la ciudad y vivan bajo otra identidad. Cuando en Goya, Corrientes, los descubren (los delatan y los encuentran: en el totalitarismo estas acciones forman un solo dispositivo de terror), ya está embarazada. Ladislao se da por vencido y Camila entiende que se ha quedado sola frente al mundo. 19 Porque su desafío finalmente fue impugnar al poder mismo: no a un caudillo autoritario de mediados del siglo XIX sino al orden que diseña el feminismo teórico de los ochenta, que lo ve al mismo tiempo como masculino, económico, político, católico, familiar y misógino. Camila, como la señora de Bovary, la protagonista de la novela homónima de G. Flaubert (2014) a la que se cita en varios momentos, descubre demasiado tarde el lugar que como mujer ocupa dentro del orden masculino dominante. En su caso, atraparla y castigarla públicamente será la garantía de que lo establecido no solo se debe respetar. Su fusilamiento despierta la compasión incluso de sus propios asesinos, que dudan en disparar. Pero en verdad, como subraya la enunciación, el desborde emocional de presos y soldados es un recurso puramente retórico del género PACO, inspirado en el melodrama clásico: todos quieren que Camila sea castigada, incluidos los enemigos políticos de Rosas (los unitarios), la comunidad irlandesa a la que pertenece su familia, la autoridad católica e incluso su propio padre.

A mi entender, Camila es un desfase en la narrativa feminista moderna²⁰, pero un

EN LA Otra isla

Número 5

Noviembre

¹⁷ Espectadores textuales en el marco del análisis narrativo.

El *totalitarismo* (H. Arendt, 2010) en el siglo XIX es desde luego un anacronismo, pero se justifica a la luz de la interpretación general que propongo de esta película como obra de género PACO.

En una noche de tormenta, cuando la captura ya es inminente, Camila busca a Ladislao para huir del peligro. Lo encuentra en una iglesia, rezando a Dios. Camila comprende que Ladislao no está pidiendo fuerzas para seguir adelante con su deseo ni ayuda para habilitar el milagro de la salvación, sino su perdón. La debilidad de Ladislao y el desprecio de la heroína dan por terminado el melodrama feminista ultra sofisticado de Bemberg para dar continuidad a la más previsible candidata al Oscar.

Utilizo *desfase* en el mismo sentido en que lo hace Eliseo Verón (1997) respecto de la creación de *Telenoche* (1966 en adelante, Canal 13, ARTEAR) en los sesenta y el desarrollo pos-

mojón en la configuración de PACO: como *metáfora* de la muy reciente dictadura militar, allana el camino para la premiación de *La historia oficial* dos años después facultando a la vez la verosimilitud de Ibañez a través de la gran ductilidad de un mismo actor, Héctor Alterio.²¹ Porque es en el lodo de la herencia del colonialismo español (*atrasado*, católico, misógino y autoritario) donde PACO empieza a narrar de modo realista la transformación del país en la barriada global a través de sus víctimas: Camila, La Perichona (Mona Maris), Joaquina O'Gorman (Elena Tasisto), Ladislao, Alicia (Norma Aleandro), Gaby (Analía Castro), Ana (Chunchuna Villafañe), Sara (Chela Ruiz), José (Guillermo Battaglia), Liliana Colotto (Carla Quevedo), Ricardo (Pablo Rago) y Pablo (Guillermo Francella), entre otros. Desde luego, la narrativa no necesita explicar porque ella misma es a su vez un modo de conocimiento, según propone J. Bruner (2004) desde el cognitivismo.

Cuarenta años después de La tregua, Relatos salvajes, la última candidata, cierra el ciclo de nominaciones que propongo en este artículo. La película de Damián Szifrón está integrada por un conjunto de relatos breves que conforman una obra única para PACO. Se trata de cuadros autónomos, a la manera de los episodios unitarios televisivos que describe A. Machado (2003) y de los que seguramente disfrutó su director, uno de los más importantes realizadores de la televisión de la Argentina. También recuerda en su organización intencionada a la estructura del cuento al cuento (o cuento enmarcado) que se configura en la Edad Media europea a partir de los cuentos tradicionales orientales: Patronio instruye al Conde Lucanor, Scheherezade intenta sobrevivir noche a noche a la crueldad del Sultán, diez jóvenes se entretienen mientras sortean a la peste en Florencia y el enunciador de *Relatos salvajes* enhebra la Argentina imaginaria de PACO a través de historias gore y trash de amor, de locura y de muerte. Dentro de cada relato, ningún personaje se podría preguntar como Santiago, el protagonista de Conversación en La Catedral (M. Vargas Llosa, 1985), en qué momento se jodió la Argentina o interpelar como José en *La historia oficial* a su hijo por la responsabilidad que a cada uno le cabe en el país en que vive: no solo porque estas preguntas no forman parte de los grandes temas que aborda el género (cuyo protagonista predominante es la víctima) sino porque a su manera no necesita hacerlo. Como señalé anteriormente, el relato verosímil confirma lo que no interroga o cuestiona.

En *Relatos salvajes*, las víctimas no mueren: ajustan cuentas con los victimarios y no van presas por hacerlo ya que se destruyen en su propio odio o se las premia. Víctimas y victimarios a menudo no se diferencian entre sí: tampoco hay un claro interés en hacerlo, ya que *el que las hace las paga* y si estuvo mal, en algún momento se enterará. Esos *hijos de puta* que menciona José en *La historia oficial* no se avergüenzan, no son castigados (ni siquiera por los propios espectadores), entre otras razones porque ya resulta muy complicado distinguirlos, aunque sí comprenderlos, de alguna manera oscura y temible. En otras palabras, la Argentina de *Relatos salvajes* presenta un conjunto de personajes desbordados, embrutecidos (*animalizados* en la perspectiva de Szifrón), vengativos, tránsfugas, violentos, víctimas casuales de las venganzas de otros y profun-

terior del noticiero moderno en Buenos Aires.

EN LA

OTRA ISLA

Noviembre

Nino Belvedere, el eterno enamorado que Alterio compone en *El hijo de la novia*, podría devolver algo de felicidad a Santomé.

damente infelices. Ya no son tan blancos ni tan urbanos y definitivamente ya no tienen expectativas de futuro. Los distintos relatos unitarios que conforman esta extraña obra del sinsentido no escapan a las expectativas realistas de PACO. Al contrario: las inscribe en su vertiente más escéptica, el absurdo, y al hacerlo replica en clave de entretenimiento mainstream el pensamiento de E. Ionesco frente a la devastación de la Segunda Guerra Mundial: "Estoy delante del mundo como delante de un bloque opaco y tengo la impresión de que no comprendo nada de nada, y que no hay nada que comprender". En la tradición del uruguayo Horacio Quiroga (1998) de Cuentos de amor de locura y de muerte, el horror de lo cotidiano está atravesado por la irreverencia, la desconfianza y sobre todo el hartazgo, una forma muy poco sutil de la retórica, pero muy efectiva para el discurso realista más perentorio. Derrumbarse supone sumergirse trágicamente cada vez más en la intolerancia y en la violencia: en La ciénaga, podría decirse, que Lucrecia Martel alucinó 13 años antes de *Relatos salvajes* aunque desde el realismo reflexivo y poético.

4. Conclusión

EN LA OTRA ISLA

NÚMERO

5

Noviembre DE

2021

En la medida en que el realismo involucra la representación de sujetos y situaciones que pretenden ser aceptados como existentes o probables en la realidad, la dimensión ética de este tipo de textos cobra un valor diferente al que tiene en otros tipos de relatos, ya que implica que esos sujetos y esas situaciones sean evaluados en relación con el compromiso y la responsabilidad de quienes los producen y los ponen en circulación. En la barriada global, todos somos algo conocidos, de todos algo se sabe, de todos algo se espera y de todos algo se sospecha.

Las expectativas realistas en el desarrollo actual de la industria del entretenimiento y el tiempo libre se satisfacen no solo porque se confirman sino también porque se consumen. Si, como señala D. Mumby (1997), el objetivo de todo discurso es dominar el campo de la discursividad por medio de la fijación del sentido, las expectativas realistas de las PACO adquieren su sentido en un contexto social, pero a la vez desempeñan un papel central en la construcción de ese mismo contexto. Considero que la exploración en la verosimilitud brinda algunas herramientas importantes para la resolución de estas cuestiones que tal vez solo yo imagino mientras recuerdo algunas escenas tristonas de La tregua.

Referencias

Películas argentinas candidatas a los Premios Oscar

BEMBERG, M.L. (1984): Camila

BLAUSTEIN MUÑOZ, S. y Portillo, L. (1985): Las madres de Plaza de Mayo.

CAMPANELLA, J. J. (2011): El hijo de la novia.

CAMPANELLA, J.L. (2009): El secreto de sus ojos.

PUENZO, L. (1985): La historia oficial.

RENAN, S. (1974): La tregua.

SAURA, C. (1998): Tango, no me dejes nunca.

SZIFRÓN, D. (2014): Relatos salvajes.

Producciones (cine, televisión, historieta y literatura)

BALLARD, J.G. (1983): *Rascacielos.* Buenos Aires: Minotauro. Traducción: Manuel Figueroa.

BORGES, J.L. (1995): El aleph. Buenos Aires: Alianza Editorial.

CAETANO, A. y GOLDAR PARODI, N. (2019): Apache: la vida de Carlos Tevez.

ECHEVERRÍA, E. (1974): *La cautiva. El matadero.* Buenos Aires: Editorial Kapelusz. Edición anotada por Íber Verdugo.

FLAUBERT, G. (2014): *Madame Bovary. Costumbres de provincia.* Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora. Traducción de Jorge Fondebrider.

IONESCO, E. (1975). Obras completas. Madrid: Aguilar.

QUINO (2010): Todo Mafalda. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

QUIROGA, H. (1980): *Cuentos de amor de locura y de muerte.* Buenos Aires: Otro Ángulo.

MARTEL, L. (2001): La ciénaga.

VARGAS LLOSA, M. (1985): Conversación en La Catedral. Buenos Aires: Sudamericana-

EN LA Planeta.

(2009): El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti. Buenos Aires: Alfaguara.

MÚMERO Bibliografía

5

ALTMAN, R. (2000): Los géneros cinematográficos. Paidós: Barcelona. Traducción: Carlos Roche Suárez.

MOVIEMBRE ARENDT, H. (2010): Los orígenes del totalitarismo. Barcelona: Alianza Editorial.

I Traducción: Guillermo Solana.

ARISTÓTELES (1977): *Poética.* Buenos Aires: Barlovento Editora. Traducción: Eilhard Schlesinger.

BAZIN, A. (1966). ¿Qué es el cine? Madrid: Editorial Rialp.

BRUNER, J. (2003): *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida.* México: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Javier Roberti.

(2004): Realidad *mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia.* Barcelona: Gedisa. Traducción: Beatriz López.

GARCIA CANCLINI, N. (2008): *La globalización imaginada.* Buenos Aires: Paidós.

GRAMSCI, A. (1998). *Cartas desde la cárcel.* Buenos Aires: Editorial Nueva Visión. Traducción: Gabriela Moner.

HAN, BYUNG-CHUL (2019): La sociedad del cansancio. Buenos Aires: Herder.

Traducción: Arantazazu Saratxaga Arregi Y Alberto Ciria.

HUI, Y. (2020): *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre la tecnodiversidad.* Buenos Aires: Caja Negra Editora. Traducción: Tadeo Lima.

JACKSON, R. (1986): *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogo Editora. Traducción: Cecilia Abasatz.

MACHADO, A. (2003): A televisão levada a sério. San Pablo: Senac.

MATTELART, A. (2006): Diversidad cultural y mundialización. Barcelona: Paidós. Tra-

ducción: Gilles Multinger.

MCLUHAN, M. (2005): Understanding Media. London: Taylor & Francis Ltd.

METZ, C. (2002): Ensayos sobre la significación en el cine 1 (1964 – 1968) y II (1968 -

1972). Barcelona, Paidós. Traducción: Carlos Roche.

MUMBY, D. (1997): "Introducción: narrativa y control social". En MUMBY, D. (compilador): *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Amorrortu Editores. Traducción: Martha Eguía.

NĀGĀRJUNA (2007): *Versos sobre los fundamentos del camino medio*. Barcelona: Kairós. Traducción del sánscrito, introducción y notas: Abraham Vélez de Cea.

QUINTANA, Á. (2002): Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades. Barcelona: El acantilado.

RICOEUR, P. (1995): *Tiempo y narración I, II y III.* México: Siglo XXI. Traducción: Agustín Neira Calvo.

RUSSO, EDUARDO (1998). *Diccionario de cine.* Buenos Aires: El Amante Cine y Editorial Paidós.

VERÓN, E. (1997): *Semiosis de lo ideológico y del poder. La mediatización.* Buenos Aires. Oficina de Publicaciones de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

OTRA ISLA Bio:

EN LA

Guillermo Kaufman (UBA) es doctor en Comunicación (UNLP) y profesor titular regular de Narrativas Audiovisuales (DIS, FADU, UBA).

NÚMERO 5

Correo electrónico: guillermobkaufman@gmail.com

Noviembre

DE

2021

EMERGENCIAS DE LA FICCIÓN DEL CINE LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO POR CAROLINA URRUTIA

EN LA Otra Isla

Emergencies of Fiction in Contemporary Latin American Cinema

Resumen:

NÚMERO

5

Noviembre

DE 2021 En el presente artículo qusiera explorar, desde el amplio concepto del realismo, las posibilidades de adhesión a lo contemporáneo del cine latinoamericano actual, desde una tensión permanente entre diversos aspectos: las fricciones entre lo documental y la ficción; las lógicas de lo global y su relación con lo global; las relaciones que manifiesta el cine frente a su propia temporalidad y se adscribe a ciertas lógicas propias de su tiempo desde las perspectivas de la contingencia. Observamos en el cine actual la representación de una emergencia en abordar aquello que se manifiesta como urgente de nuestro propio tiempo y contexto. Para llevar a cabo esta propuesta, trabajaremos con películas de ficción recientes, particularmente realizada en Argentina, Chile y México que configuran un cine contemporáneo desde la tensión permanente entre algo que persiste y otra cosa que se distancia (en relación a los modos, las estéticas, las narrativas), en una relación recíproca con el mundo que lo sustenta.

Palabras clave: cine latinoamericano, realismo, ficción, contingencia.

Abstract:

In this article I would like to explore the relationship between fiction and realism in contemporary Latin American cinema, approaching the tension between documentary and fiction; the logics of the global and its connection with the local; the relationships that cinema manifests vis-àvis its own temporality and is ascribed to certain logics of its time from the perspectives of contingency. We observe in current cinema the representation of an emergency in addressing what is manifested as urgent in our own time and context. To carry out this proposal, we will work with recent fiction films, particularly those made in Argentina, Chile and Mexico that configure a contemporary cinema through a permanent tension between something that persists and something that distances itself (in relation to the modes, the aesthetics, the narratives), in a reciprocal relationship with the world that sustains it.

Keywords: Latin American cinema, realism, fiction, contingency.

I.