

Universidad Nacional de La Matanza

Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales

Código: A/182

Título del Proyecto: *“Cine y cambio social en la Argentina de la última década (2002-2012) II. Un análisis hermenéutico y semiótico”*

Programa de Investigación: PROINCE

Director del Proyecto: Mizrahi, Esteban

Integrantes del Proyecto: Callegaro, Adriana; Cabrera, Alejandro; Di Leo Razuk, Andrés; González López, Patricia; Grasso, Agustina; Loiacono, Cristian; Mc Namara, Rafael; Osuna, Virginia; Val, María Alejandra.

Fecha de inicio: 2014/01/01

Fecha de finalización: 2015/12/31

Resumen: *El presente proyecto se propone realizar un análisis semiótico y hermenéutico de las producciones cinematográficas de Lucrecia Martel, Pablo Trapero y Mariano Cohn/Gastón Duprat de la última década para acceder de su mano a una comprensión filosófica de los cambios socioculturales contemporáneos. Dado que la idea de “cambio” remite a un concepto de temporalidad ligado a la noción de acontecimiento, el cambio sociocultural puede ser pensado como un acontecimiento en el sentido de un pasaje expresado hasta cierto punto por las significaciones discursivas, pero no del todo reductible a ellas. Ello implica que en el análisis fílmico resulta necesario mantener dos polos de análisis: uno discursivo y otro ontológico. El primero intenta recuperar la dimensión significativa de los fenómenos sociales, en tanto que procesos de producción de sentido; mientras que el segundo permite explorar nuevos aspectos de la temporalidad de las imágenes. De esta manera, el análisis desde el punto de vista de la enunciación se ve complementado por un análisis ontológico de la imagen: por un lado, teniendo presente el trabajo que el cine realiza sobre cuerpos y espacios, sobre movimientos físicos normales y anormales; y por otro, sobre la construcción de temporalidades paradójicas, no asimilables del todo a un relato en tiempo presente. Para ello se han de reelaborar los trabajos realizados en el proyecto de investigación anterior PROINCE 55A-158 con el fin de complementar el análisis filosófico de las temáticas abordadas con uno eminentemente formal.*

Palabras claves: *cine, sociocultural, hermenéutica, semiótica, contemporáneo*

Área de conocimiento: Sociología

Código de Área de Cocimiento: 6300

Disciplina: Comunicaciones Sociales

Código de Disciplina: 6308

Campo de Aplicación: *Filosofía de la cultura*

Código de Campo de Aplicación: 99

Otras dependencias de la UNLaM que intervinieron en el Proyecto: -----

Otras instituciones intervinientes en el Proyecto: *El Departamento de Teoría de las Artes de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y el Instituto de Historia y Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso.*

Otros proyectos con los que se relaciona: -----

INFORME FINAL

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	5
1. Memoria descriptiva	6
2. Presentación	12
3. Hipótesis	15
4. Objetivos	16
5. Antecedentes	16
6. Marco teórico	21
DESARROLLO	33
I. La crisis del arte en el cine de Mariano Cohn y Gastón Duprat	34
1. EL ARTISTA (2008): La obra de arte o el ojo que la mira	34
2. EL HOMBRE DE AL LADO (2009): Arte culto – Arte popular	42
3. QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO (2011): Creador – creación – creatura	48
II. Instituciones y subjetividades en el cine de Pablo Trapero	62
1. EL BONAERENSE (2002): Las formas de lo masculino	62
2. FAMILIA RODANTE (2004): La pérdida de red en el ámbito privado	75
3. CARANCHO (2010): La degradación institucional.	84
4. ELEFANTE BLANCO (2012): El monumento a lo que no fue	96
III. Apéndice: Representaciones del conurbano bonaerense en el cine y la literatura	113
1. El conurbano en el NCA y en la NNA	114
2. Variaciones históricas en torno al conurbano	119
3. De la ruina a la asfixia: La representación del conurbano en CARANCHO	122
4. De la insistencia a la potencia. La representación del conurbano en <i>Villa Celina</i>	125
5. Persistencias	129
IV. Tiempo pasado y tiempo presente en el cine de Lucrecia Martel	131
1. El problema de la memoria en el cine argentino	131
2. Tesis I: La realidad del pasado es una dimensión del presente	141
3. Tesis II: Las marcas del pasado se inscriben en el cuerpo	148
4. Tesis III: El lenguaje del presente es el lenguaje del pasado	157
5. Tesis IV: El pasado no tiene lenguaje para referirse al acontecimiento	160
6. Tesis V: El presente produce un lenguaje para nombrar lo acontecido	164
7. Tesis VI: Nombrar lo acontecido es siempre una acción política	165
CONCLUSIONES	167
BIBLIOGRAFÍA	173
ANEXO	179

INTRODUCCIÓN

1. Memoria descriptiva

Con el objetivo de reelaborar lo trabajado en el proyecto de investigación anterior PROINCE 55A-158, las reuniones periódicas del equipo de investigación que tuvieron lugar durante el primer semestre de 2014 tuvieron como principal eje de trabajo la selección, lectura y discusión de bibliografía que permitiera ampliar y profundizar el horizonte teórico a partir del cual se abordaría el análisis fílmico. Sin perder nunca de vista la hipótesis general según la cual el cine es un dispositivo de pensamiento que puede dialogar en igualdad de condiciones con la filosofía y las ciencias sociales, estos encuentros tuvieron la dinámica de un seminario-taller de lectura. Cada reunión contó con la coordinación de uno de los integrantes (rol que fue rotando en cada encuentro) y la participación activa de todo el equipo.

Para mantener la sistematicidad teórica de los contenidos, se organizaron los encuentros siguiendo una progresión temática que tuvo en cuenta los dos grandes ejes planteados en la presentación del proyecto: un eje semiótico-narratológico y uno ontológico-estético. En el marco del primer eje se abordaron los conceptos de Christian Metz, François Jost y Román Gubern, mientras que el segundo fue desarrollado a partir de las obras de Gilles Deleuze, Pascal Bonitzer y Raymond Bellour. La modalidad de trabajo buscó priorizar las posibilidades de aplicación de estos conceptos al corpus de filmes analizados en la investigación anterior, de modo que siempre se buscó ejemplificar los conceptos con secuencias de las obras de Trapero, Martel y Cohn/Duprat. De esta manera, se buscó una metodología que no separara de manera abstracta la teoría de la práctica analítica en el contexto que nos ocupa.

Durante el segundo semestre de 2014 se distribuyeron las películas y temáticas de estos directores entre los miembros del equipo. Asimismo, cada integrante del grupo seleccionó los conceptos del marco teórico que creyera más apropiados para abordar su objeto de estudio, sin perjuicio de incluir otras fuentes, tanto bibliográficas como fílmicas. En este último caso, si bien no se amplió el corpus fílmico del proyecto, se tuvieron en cuenta producciones recientes de otros cineastas argentinos en torno a temas afines a los de

nuestro trabajo y también las producciones literarias de la Nueva Narrativa Argentina (NNA)

Ello nos permitió que en el primer semestre de 2015 las reuniones periódicas del seminario-taller estuvieran destinadas a discutir las producciones escritas de cada miembro del equipo de investigación respecto de las temáticas seleccionadas. En este contexto se fueron descartando algunas películas e incluyendo otras producciones artísticas en el análisis. Las reuniones del segundo semestre 2015 estuvieron destinadas a pulir detalles de redacción y coherencia del conjunto de la investigación a los fines de la presentación final.

De esta manera, la investigación quedó articulada en cuatro grandes bloques temáticos. En primer lugar, a propósito de la obra fílmica de Mariano Cohn y Gastón Duprat, el tema seleccionado fue la vinculación entre ética y estética en el campo del arte contemporáneo. Para ello se han analizado las películas: *EL ARTISTA* (2008), *EL HOMBRE DE AL LADO* (2009) y *QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO* (2011). En el caso de la primera, se enfatizó la relación que existe entre la obra de arte y su recepción; en el caso de la segunda, el énfasis estuvo puesto en la contraposición entre arte culto y arte popular; en la última, el eje de análisis fue la relación entre el creador, su creación y la creatura.

En segundo lugar, se analizó la problemática institucional y su soporte subjetivo en el cine de Pablo Trapero. Con *EL BONAERENSE* (2002) se abordó la problemática de las formas variadas que asume la nueva masculinidad en la escena contemporánea; a propósito de *FAMILIA RODANTE* (2004), la pérdida de red en el ámbito privado; con *CARANCHO* (2010), la degradación institucional de los sistemas de salud y justicia; por último, con *ELEFANTE BLANCO* (2012), el problema de la representación en el imaginario social y mediático de la *villa* y quienes la conforman.

Del cine de Trapero, se desprendió una temática que llegó a conformar un tercer bloque temático, a saber: las representaciones del conurbano bonaerense en el cine y en la literatura. Para ello el análisis partió de un contrapunto entre las representaciones del conurbano en el NCA y en la NNA. En un segundo momento, se trabajaron las

variaciones históricas en torno al conurbano en el imaginario social. En tercer y cuarto lugar, se estableció la representación dominante del conurbano en *CARANCHO* en contraposición con la que aparece en *Villa Celina*, una colección de cuentos de Juan Diego Incardona. Por último, se analizaron la persistencia de algunos elementos en esta representación.

El cuarto y último bloque temático estuvo dedicado al análisis de las formas de temporalidad en relación con la memoria personal y social en el cine de Lucrecia Martel. Ello nos obligó a repasar, en primer lugar, la problemática de la memoria en el cine argentino y su tratamiento específico en los directores del Nuevo Cine Argentino (NCA), para en un segundo momento trabajar las temporalidades en conflicto que aparecen en los tres largometrajes de Martel: *LA CIÉNAGA* (2001), *LA NIÑA SANTA* (2004) y *LA MUJER SIN CABEZA* (2008) poniendo el foco en relación compleja entre lenguaje, acontecimiento y trauma para pensar el problema de la memoria. A tal fin, se han formulado seis tesis filosóficas que guían el análisis de las producciones fílmicas.

En el marco de la vinculación prevista con otras instituciones relacionadas con el proyecto de investigación, el director ha sido invitado como expositor por Unidad de Formación General de la Universidad de Viña del Mar, en el marco de un Taller y Foro sobre cine, realizado el 18 de noviembre de 2014. Asimismo, el día 17 de noviembre de 2014 participó en calidad de conferencista invitado por la Escuela de Cine de la Universidad de Valparaíso en la Conferencia: "El arte de pensar el presente: cine y cambio social". Por último, el Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso organizó la conferencia "Temporalidades en conflicto: Memoria y acontecimiento en el cine de Lucrecia Martel", también a cargo del director de este proyecto, realizada el 17 de noviembre de 2014. En todas estas actividades fue posible llevar adelante un fructífero intercambio de ideas e impresiones con los colegas y estudiantes chilenos. Este diálogo se viene desarrollando y ampliando desde el proyecto anterior y ha de profundizarse el año en curso.

A su vez, como parte de estos intercambios con docentes e investigadores del país vecino, durante el mes de octubre el equipo tuvo reuniones de trabajo con el historiador chileno Pablo Aravena Nuñez, Profesor titular de Filosofía de la Historia en la Universidad de Valparaíso. Estas reuniones tuvieron la dinámica de un taller de pensamiento y análisis cinematográfico en donde Aravena Nuñez aportó una serie de perspectivas afines a las de nuestro proyecto, desde el punto de vista de la historia, el pensamiento y el cine chileno reciente. El resultado de estas reuniones fue muy satisfactorio ya que permitió tender puentes entre las experiencias (filosóficas, estética, y políticas) de ambos países, tanto a partir de sus semejanzas como sus diferencias. Asimismo, el director del proyecto organizó la conferencia "Experiencia y expectativa en el pensamiento político ilustrado Latinoamericano", realizada el 16 de octubre en la Universidad Nacional de La Matanza, que contó con el Profesor Aravena Nuñez como conferencista invitado.

En cuanto a la transferencia de las investigaciones realizadas, el equipo de investigación estuvo representado en el XVI Congreso REDCOM "Nuevas configuraciones de la cultura en lenguajes, representaciones y relatos", realizado en la Universidad Nacional de La Matanza durante los días 14, 15 y 16 de agosto de 2014. El director participó con la ponencia "Tiempo pasado y tiempo presente en el cine de Lucrecia Martel", y dos integrantes, Adriana Callegaro y Rafael Mc Namara, participaron con las ponencias "Narrar lo cotidiano: literatura, periodismo y género en crónicas de Josefina Licitra y Leila Guerriero" y "Cartografías de la memoria en el cine argentino reciente", respectivamente. Por otra parte, el equipo ha realizado una actividad de transferencia muy satisfactoria en el marco de la I Jornada de Investigación Interdepartamental "*25º Años de Desarrollo e Innovación en el conocimiento Universidad Nacional de La Matanza*", realizada el 15 de septiembre de 2014. En todas estas actividades realizadas en la UNLaM se pudieron compartir los resultados parciales de la investigación con la comunidad académica, habilitando debates y conexiones con otros colegas que enriquecieron la perspectiva con la que se viene trabajando. Todas las intervenciones en el Congreso REDCOM fueron publicadas en las Actas del XVI Congreso Redcom "Nuevas configuraciones de la cultura en lenguajes, representaciones y relatos". ISBN 978-950-721-457-8. Asimismo, durante el año 2015 Rafael Mc Namara ha participado con ponencias relativas a los núcleos

temáticos del proyecto en los siguientes jornadas y congresos: “La imagen-mónada en el cine de David Lynch”, participación en el Taller: “Aproximaciones a una ontología del cine” en el marco de las *IV Jornadas de Estudiantes de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires*, realizadas del 26 al 30 de octubre de 2015, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; “Historias en litigio. Sobre *Tierra de los padres* de Nicolás Prividera” (en co-autoría con Laura Galazzi), *VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Memoria. Verdad. Justicia. Debates y políticas de memoria en Argentina*, Organización: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, septiembre 2015; “Entropía y buen sentido” en el Simposio “Deleuze y las fuentes de su filosofía”, XVII Congreso AFRA (Santa Fe, 2015), Organización: Asociación Filosófica Argentina (AFRA) y la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF), agosto 2015. Por su parte, Adriana Callegaro presentó sus ponencias: “Ethos e imagen en la comunicación administrativa y protocolar”, IV Jornadas internacionales de Investigación y prácticas en didáctica de las lenguas y las literaturas, Bariloche 6 y 7 de noviembre 2014, y “Periodismo Narrativo: una mirada contra-hegemónica sobre los sectores subalternos”, VIII Seminario regional ALAIC: Políticas, actores y prácticas de la comunicación. Encrucijadas de la investigación en América Latina, Córdoba. 27 y 28 de agosto 2015. También el director del proyecto ha participado como conferencista invitado en el *Seminario preparatorio sobre drogas ilícitas y narcotráfico del Grupo Latinoamericano sobre Derecho Penal Internacional* con su conferencia: "Narcotráfico y colonización del aparato estatal. Efectos funcionales de la corrupción estructural en los estados contemporáneos", evento organizado por el Grupo Latinoamericano de Estudios sobre Derecho Penal Internacional conjuntamente con la Fundación Konrad Adenauer y el INACIPE, los días 28 y 29 de septiembre de 2015.

Del mismo modo, se han publicado los resultados de investigaciones convergentes con los intereses de este proyecto. Así, a partir del estudio de los fundamentos filosóficos para pensar la marginalidad y el conflicto social, el director del proyecto ha publicado el artículo “The Rabble as Ethical Un-right: Thinking about Marginalization with Hegel” en: Hector Ferreiro, Thomas Sören Hoffmann & Agemir Bavaresco (Eds.): *Los aportes del itinerario intelectual de Kant a Hegel Comunicaciones del I Congreso Germano-Latinoamericano sobre la Filosofía de Hegel*, Editora FI, Porto Alegre, 1064-1082. ISBN: 9788566923384.

En torno a un problema afín, pero ampliando el marco teórico hacia otro referente central en la historia de la filosofía política, el director también publicó el artículo “Al margen del Estado. Una relectura del estado de naturaleza hobbesiano” en: *Boletín de la Asociación de Estudios Hobbesianos*. N° 34 Invierno 2014. ISSN: 1853-8169. La relevancia de estos dos trabajos radica en que no abordan a los autores (Hegel y Hobbes) desde un punto de vista de la historia de la filosofía sino que su objetivo es utilizarlos para pensar algunos de los problemas sociopolíticos del presente. Justamente, los mismos que pudimos ver en algunos de los films seleccionados para este proyecto. En esta misma línea, se encuentran las participaciones de Andrés Di Leo Razuk: “Legitimidad y estabilidad de la comunidad política: soberanía popular en Hobbes, Locke y Rousseau” en el marco del Ciclo de Conferencias sobre Soberanía Popular a cargo de Saulo Matos (Brasil) que tuvo lugar en la UNLaM (San Justo), 5 y 6 de noviembre de 2015 y “Thomas Hobbes: República de creyentes” en el marco del Congreso: “Naturaleza y Teoría Política entre Tomás de Aquino y Thomas Hobbes”, organizado por la UCA (Buenos Aires), los días 15 y 16 de octubre de 2015.

Por otro lado, Rafael Mc Namara publicó artículos en torno a las relaciones entre cine, memoria y política: “Temporalidad y melancolía en *Nostalgia de la luz* (2010) de Patricio Guzmán” (en co-autoría con Natalia Taccetta). *Doc On-line. Revista digital de cinema documentário*, nro. 17, marzo 2015. ISSN 1646 477X; “De espectros, memorias y visiones. Aproximación al cine de Jonathan Perel”, *Revista iberoamericana*, volumen 81, número 251, abril-junio 2015, University of Pittsburgh, ISSN 2154-4794, pp. 483-502; “Debord con (y más allá de) Deleuze. La batalla entre la palabra y la imagen visual como clave para pensar un cine vanguardista”, *Revista Paralaje*, nro. 11, 2014, Chile, ISSN 0718-670. “Del caballero de la fe al devenir-imperceptible: derivas del mito de Abraham entre Kierkegaard y Deleuze”. *Areté. Revista de filosofía*, Vol. 27, nro. 2, Dto. de Humanidades, Pontificia Universidad Católica del Perú, ISSN: 1016-913X (v. impresa) 2223-3741 (v. en línea), Segundo semestre 2015. Los estudios que suponen estas publicaciones permitieron profundizar en la utilización del corpus bibliográfico elegido para este proyecto en el análisis de obras cinematográficas concretas. Y en el caso del artículo sobre el cine de Jonathan Perel, permitió indagar en la obra de un cineasta joven y

argentino que explora, desde un cine experimental, el problema de la memoria, uno de los ejes en que se focalizaron nuestras reuniones.

Con el presupuesto asignado se han podido adquirir 7 libros, además del material de papelería necesario para llevar adelante las tareas de investigación. Está prevista la publicación de los resultados de esta investigación. En este sentido, el monto presupuestado fue adecuado para el normal desarrollo del proyecto.

En lo que se refiere al desempeño de los miembros del equipo de investigación la evaluación es satisfactoria en cuanto a: 1) la participación en las reuniones del proyecto, 2) la búsqueda y estudio de material bibliográfico adecuado, 3) la discusión de las problemáticas trabajadas a propósito de las películas, y 4) la redacción de los resultados obtenidos.

2. Presentación

Esta investigación se propuso continuar la línea de trabajo iniciada con el Proyecto PROINCE 55A-158 titulado: *“Cine y cambio social en la Argentina de la última década (2002-2012). Una investigación acerca del cine argentino contemporáneo como pensamiento de las transformaciones socioculturales”* que tuvo lugar en los años 2012 y 2013 en el Dpto. de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNLaM. En esa oportunidad, se buscó acceder a una comprensión filosófica del modo en que el cine argentino de la última década abordó algunos de los cambios socioculturales contemporáneos. Como se señalara en aquella investigación, el cine argentino de la última década ha dado cuenta, a partir de sus ficciones, de los profundos cambios sociales y culturales por los que atraviesa nuestro país y, por eso, permite emprender una revisión conceptual de nuestro sistema de representaciones. Desde la convicción de que el cine, como otros productos culturales, proporciona modos de significar la realidad que orientan las interpretaciones y creencias con que los individuos guían su praxis, se configuró un corpus cinematográfico que contempla los productos fílmicos más representativos de directores como Pablo Trapero, Lucrecia Martel y Mariano Cohn / Gaston Duprat. Sus películas constituyen un poderoso dispositivo de pensamiento para analizar las transformaciones que tuvieron

lugar en el Estado, en la política, en el tejido social y en el imaginario colectivo de los argentinos

Las temáticas abordadas han sido: la retracción del Estado y el tipo de subjetividad que produce este fenómeno; las huellas de la memoria y la necesidad de enmascaramiento; el cruce entre teología y política para pensar distintos modos de acción social; el cambio en las representaciones del cono urbano bonaerense; la actualización del debate entre civilización y barbarie; el arte, el artista y el mercado del arte. La presente investigación ha sido concebida como una profundización de lo trabajado en la medida en que se realizó un análisis hermenéutico y semiótico, es decir, fundamentalmente formal del mismo corpus trabajado en la investigación antecedente.

Dado que la idea de “cambio” remite a un concepto de temporalidad ligado a la noción de *acontecimiento*, el cambio sociocultural puede ser pensado como un acontecimiento en el sentido de un *pasaje* expresado, hasta cierto punto, por las significaciones discursivas, pero no del todo reductible a ellas. Ello implica que en el análisis fílmico resulta necesario mantener dos polos de análisis: uno discursivo y otro ontológico.

El primero intenta recuperar la dimensión significativa de los fenómenos sociales, en tanto que procesos de producción de sentido; mientras que el segundo permite explorar nuevos aspectos de la temporalidad de las imágenes. De esta manera, el análisis desde el punto de vista de la enunciación se complementa con un análisis ontológico de la imagen: por un lado, teniendo presente el trabajo que el cine realiza sobre cuerpos y espacios, sobre movimientos físicos normales y anormales; y por otro, sobre la construcción de temporalidades paradójicas, no asimilables del todo a un relato en tiempo presente. Con tal fin se han reelaborado los trabajos realizados en el proyecto de investigación anterior para complementar el análisis filosófico de las temáticas abordadas con uno eminentemente formal.

En la investigación anterior, se avanzó sobre una aproximación filosófica acerca de las temáticas mencionadas. En el caso de los films de Pablo Trapero, los temas abordados fueron: la retracción del Estado y la producción de subjetividad en ese contexto institucional, la transformación del conurbano bonaerense en el imaginario social y el

fracaso de dos paradigmas teológico-políticos modernos en su intervención mundana, para resolver o mitigar profundas injusticias sociales. La filmografía de Pablo Trapero resultó particularmente interesante puesto que presenta una estética híper-realista del conurbano bonaerense, que constituye un estilema del director, en varias de sus películas. *EL BONAERENSE* (2002). *LEONERA* (2008), *CARANCHO* (2010), *ELEFANTE BLANCO* (2012) son algunos de los ejemplos más destacados. Todos casos en los que prima una estética de la oscuridad, las sombras y los rostros imperfectos, grasosos y despeinados, construyendo todo un sistema sensorial y semiótico que entrelaza personajes e historias. Los diferentes personajes reproducen fragmentos de retóricas institucionales que giran en el vacío, sin marco, imposibilitados para articular discursos y prácticas. En esa ambigüedad que atraviesa a los agentes de estas historias, sus actos pueden resultar bienintencionados, oportunistas, cínicos y perversos, o todo eso a la vez. Y, en casi todos los casos, esas historias y realidades representadas resultan hasta absurdas. Así, Trapero nos pone en presencia de realidades institucionales cuyas retóricas están desprovistas de peso normativo para los agentes que las transitan. Instituciones y subjetividades desbordadas, literalmente, *fuera de quicio*. En este sentido, el análisis de su obra fílmica permitió relevar dicha ausencia del Estado, y sus efectos sobre los sujetos y las instituciones.

Por otra parte, también se trabajó en la obra de Lucrecia Martel, particularmente en los recursos formales que sus películas ponen en juego para dar cuenta del profundo desgaste de las clases media y alta de nuestro país y de la profundización de la contradicción entre éstas y la clase trabajadora. Sobre ese trasfondo social, y a través del devenir de los cuerpos mismos, en su obra se explora cómo la máscara y el “maquillaje” se implementan sistemáticamente para encubrir acontecimientos históricos traumáticos, urgidos de elaboración personal y colectiva. En todas sus películas Martel explora distintos aspectos de la existencia de una clase media-alta, empeñada en no realizar un trabajo sobre su propia historia. La inscripción de una estética de la fragmentación de los cuerpos, alineada con los principios bressonianos en contra de la representación y el teatro, permite a Martel investigar la relación del acontecimiento con el cuerpo. Con la fragmentación de los objetos y el espacio, Martel busca establecer nuevas relaciones

entre las cosas, de forma tal que surjan nuevos sentidos más allá del sentido común y más allá de las cosas y las personas, tal como las solemos percibir las en la vida cotidiana.

En el caso de los films de Cohn/Duprat se trabajó fundamentalmente sobre EL HOMBRE DE AL LADO (2009) concebido como un intento por utilizar la imagen cinematográfica para pensar la subjetividad argentina, su historia y sus contrapuntos. Con esta película se reelabora la clásica oposición sarmientina entre civilización y barbarie, en tanto los dos protagonistas son exponentes extremos de dicha dicotomía, para pensar el choque de dos mundos entre los que no parece haber ninguna posibilidad de comunicación. En este sentido, se trata de una entrada en dos universos, dos maneras de vestir, de comer, de entender la vida. Son dos ejemplos bien distintos de la llamada clase media argentina, que de una u otra manera está condenada a convivir en nuestro país. Pero esta escisión tiene como condición de posibilidad la ausencia de Estado, de un discurso unificador que habilite la cohesión social.

En la investigación anterior, se pudo concretar una entrevista con estos directores, en la que se relevaron las posiciones que dichos autores sostienen acerca de la clase media, la vecindad, el rol y/o presencia del Estado, la modernización, la intelectualidad, el artista, de modo de articularlas con la temática de la oposición civilización/barbarie que se ha planteado como uno de los ejes de nuestra investigación. La desgrabación de dicha entrevista (como así también las realizadas a Pablo Trapero y Lucrecia Martel) puede leerse en el informe final de dicha investigación.

En la presente investigación, se buscó continuar con el abordaje del corpus cinematográfico planteado, a los efectos de profundizar el análisis de la filmografía propuesta para cada uno de los directores seleccionados. En el caso de Pablo Trapero, se indagaron las formas enunciativas y sus implicancias de sentido tanto en el marco institucional como en la construcción de subjetividad en EL BONAERENSE (2002), FAMILIA RODANTE (2004), CARANCHO (2010) y ELEFANTE BLANCO (2012). La relación entre ética y estética fue el eje de trabajo privilegiado para el análisis de los tres largometrajes de la dupla Mariano Cohn y Gastón Duprat: EL ARTISTA (2008), EL HOMBRE DE AL LADO (2009), QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO (2011). En la filmografía de Lucrecia

Martel, se continuó con el análisis semiótico-hermenéutico de LA CIÉNAGA (2001), LA NIÑA SANTA (2004), y LA MUJER SIN CABEZA (2008) poniendo el foco en las formas de temporalidad en relación con la memoria personal y social.

3. Hipótesis

El reciente nuevo cine argentino es un dispositivo de pensamiento sobre profundos cambios socioculturales. Se presenta como una reflexión en imágenes y palabras que, en la mayoría de los casos, no arriba a una real conceptualización, ya que no es ese su principal objetivo. En efecto, siguiendo los desarrollos de Gilles Deleuze, hemos considerado que la tarea de pensar con conceptos es propia de la filosofía, mientras que el arte piensa a partir de sensaciones y afectos. De ahí que el diálogo entre ambas disciplinas se plantea como una especie de diálogo del que ambas salen enriquecidas. En el caso del cine que se presenta como objeto de estudio, dado que tanto sus imágenes como su sintaxis provienen de elecciones específicas del enunciador cinematográfico, un análisis hermenéutico y semiótico de sus producciones permite un esclarecimiento respecto de la lógica que subyace a las transformaciones socioculturales en curso.

4. Objetivos

En función de la hipótesis planteada y de la línea de investigación semiótico-discursiva incorporada, nos propusimos alcanzar los siguientes objetivos:

- Realizar un análisis hermenéutico y semiótico de las películas de Trapero, Martel y Cohn/Duprat correspondientes al período investigado atendiendo a la forma en que aparecen plasmados los cambios socioculturales estudiados.
- Relevar y describir el modo en que la materialidad de la imagen y del sonido cinematográfico, dan cuenta de los cambios socioculturales detectados y referenciados por estas producciones fílmicas.
- Identificar en las diversas películas los elementos en función de los cuales es posible distinguir dos dimensiones diversas del cambio sociocultural: según la sintaxis de la narración y según la dinámica del acontecimiento.

- Establecer las relaciones de correspondencia o de divergencia entre el tratamiento formal y el material que reciben los cambios socioculturales abordados en los diversos films.

5. Antecedentes

Presentamos a continuación algunas investigaciones que consideramos antecedentes del presente proyecto. Todas ellas comparten la intención de vincular el cine y sus productos con la realidad a que refieren o en la que se enmarca su realización.

En primer lugar, Marc Ferro (2000) ha indagado la relación entre historia contemporánea y cine. Su obra ha permitido divulgar e instituir al cine como medio de docencia y fuente instrumental de la ciencia histórica. Considera la cámara cinematográfica como una gran reveladora que “muestra el anverso de una sociedad, sus lapsos...” (Ferro 2000, 8). Fundamentalmente nos interesa su propuesta de pautas para la investigación de las interrelaciones historia-cine. Dichos vínculos van desde la simple representación de hechos históricos hasta la explicación de nuestro tiempo y nuestra sociedad. De ahí que considera distintos niveles de intervención del cine en la historia y la realidad (Ferro 2000, 21-27): a) Como *agente de la historia*: el cine ha sido instrumento del progreso científico (los trabajos de Edward Muybridge y Étienne Jules Marey fueron presentados en las academias de ciencias), ha intervenido en la historia confiriendo a sus obras significados doctrinarios que le asignaron función propagandística e ideológica; b) Como *lenguaje*: el cine intervino creando sus propios modos de actuación y escritura. Dichos procedimientos no son inocentes sino que buscan determinados efectos que revelan aspectos ideológicos y sociales; c) Como *praxis social*: los modos de escritura específicos del cine se convierten en armas de combate vinculadas a la sociedad que las produce y la sociedad que las recibe; d) Como *lectura de la historia*: La experiencia de varios cineastas contemporáneos, tanto en cintas de ficción como documentales, ha mostrado que, gracias a la memoria popular y a la tradición oral, el realizador-historiador puede ofrecer a la sociedad una historia de la que se veía privada.

Durante el año 1999 se llevó a cabo un Seminario sobre “Problemas de la Sociedad Contemporánea” en la Universidad Nacional de Córdoba, cuyos trabajos fueron

coordinados por María Paulinelli y que tuvo como objetivos: caracterizar el fin de siglo a partir de las propuestas discursivas; analizar a partir de posibles interpretaciones los distintos y variados relatos cinematográficos que muestran la problemática de la narración; analizar y elaborar una reseña sobre la problemática del relato en el discurso cinematográfico actual. Los investigadores abordaron algunos films nacionales e internacionales producidos entre 1997/1998: EL GRAN LEBOWSKI (1998) de Joel Coen, 1998; EL SABOR DE LA CEREZA (1997) de Kiarostami; LA SONÁMBULA (1998) de Spiner; SALAMANCA, EL FUEGO (1997) de Nora Nespral. El cine es considerado un fenómeno cultural revelador de cambios y tendencias socio-culturales a la vez que indicio de la manera en que cada sociedad interpreta y visualiza sus inquietudes. En este sentido, el cine se presenta como testimonio social de las interpretaciones y experiencias que los individuos hacen del presente, el pasado y del futuro a través de la representación audiovisual.

En cuanto a la relación entre cine y realidad en la Argentina, Mario Berardi (2006) realizó un relevamiento de los films que se produjeron entre 1933 y 1970 a los efectos de indagar sobre las representaciones que esos discursos icónico-verbales construyen acerca de la vida cotidiana y la sociedad argentina de esos años. Al autor le interesa ver en el cine, no el reflejo de la vida social argentina, sino las marcas de una “mentalidad” común de época. Partiendo del presupuesto de que el cine le otorga forma audiovisual a esas matrices del imaginario social, le interesa analizar en los films que recorre en su estudio, las figuras recurrentes o tipificaciones, marcas del territorio compartido por una comunidad cultural en un momento histórico. De ese modo, sostiene, “los entramados figurativos conforman, a la vez, ciertos particulares modelos de representación, [...] más o menos estables que pueden también ser identificados y usados para la interpretación de las matrices culturales de cada época”.

Finalmente, en la misma línea de esta investigación es posible mencionar el conjunto de artículos escritos por investigadores provenientes de la filosofía, la psicología, la sociología, la comunicación social, la historia y la educación, reunidos en la obra *Cine condicionado por el mundo contemporáneo* (Mizrahi 2011), que aportan una mirada particular sobre un conjunto de films producidos y exhibidos entre 1995 y 2008. Los films

seleccionados recurren, en su mayoría, a la temática de los vínculos sociales y familiares, a través de historias protagonizadas por niños que parecen haber dejado de serlo, o por jóvenes que, demasiado pronto, parecen haber perdido el interés o la esperanza. Las historias que presentan los films, aun cuando localizadas en geografías y culturas diversas, no impiden a los autores de estos artículos descubrir lo que en ellas hay de universal. Los textos presentados en este libro establecen relaciones entre los fenómenos económicos y las transformaciones sociales que se evidencian en las historias y sus personajes, como reproducción de estos procesos y del mundo contemporáneo.

En el campo de la semiótica, la relación mutuamente excluyente entre los discursos y el contexto de producción constituye una premisa de trabajo, en la medida en que todo enunciado es atribuible necesariamente a un sujeto situado en un tiempo y un lugar determinado. Los films que constituyen el objeto de análisis de este libro narran historias ficcionales que nos acercan lo que creemos lejano o ausente, y que, sin embargo, pertenece a la proximidad de nuestro entorno y nuestro tiempo. Así, nos obligan a ver, nos convocan a mirar y a actuar. Como dice Antelo, en su reflexión acerca de PIZZA, BIRRA, FASO (1998): “La realidad social que muestra la historia filmada por Caetano y Stagnaro [...] nos coacciona y es como una roca de difícil solución” (Mizrahi 2011, 48-57). Cada una de las problemáticas que aparecen en los films y que son relevadas y desmenuzadas por sus autores se hallan ancladas en nuestro tiempo y en las transformaciones culturales que debemos reelaborar.

Otro de los aspectos del libro, cuya centralidad es compartida por los estudios semióticos, es el de las representaciones sociales con que abordamos la interpretación de la realidad. El cine a través de sus relatos se presenta como una de las instituciones responsables de hacer circular e instaurar representaciones con las que habitamos y comprendemos el mundo. Su dimensión temporal y narrativa reúne significación y sentido, pasado y futuro, se propone como un espacio en el que repensar los significados compartidos y orientarlos en determinada dirección. Así, las representaciones se hacen sociales y movilizan la praxis social: “Si la modernidad ha sido caracterizada como la época de los grandes relatos, o de las grandes narrativas, ha sido porque en su seno se han ido generando tramas discursivas que, aunque divergentes en su significación,

coincidían en un modo particular de entender el tiempo mediante el acceso pleno al reino del lenguaje” (Mizrahi 2011, 15-29).

Por otra parte, pueden encontrarse innumerables artículos académicos que se han producidos a partir del análisis de films como herramientas para abordar distintas problemáticas sociales, culturales y políticas como el artículo “La representación cinematográfica: una aproximación al análisis socio-histórico” de J. Carlos Rueda Lafond y María del Mar Chichano Merayo, encuadrada en un proyecto de investigación titulado *Ir al cine en España (1896-1939). La organización del entretenimiento como factor de modernización*. Los investigadores estudian algunas representaciones del pasado y de la actualidad en el cine, contrastando el análisis fílmico con la interpretación socio-histórica. Para ello, toman dos films NOVECCENTO (1976) de Bertolucci e HISTORIAS DE KRONEN (1994) de Armendariz. Usaron una metodología de tipo sociológica e historiográfica para enmarcar ambos relatos y su adecuación a los márgenes impuestos por la narrativa audiovisual. El artículo busca interrogarse acerca de la construcción de arquetipos, situaciones e interpretaciones sociales e históricas que proveen los films (Rueda Lafond y Chichano Merayo, 2004).

Para profundizar el análisis en torno a la naturaleza de la imagen audiovisual, también deben mencionarse los trabajos de David Oubiña (2009) y Raymond Bellour (2009). Estos permiten pensar las relaciones entre la imagen cinematográfica con sus antecedentes y su sucesor en términos que amplían y continúan la reflexión deleuziana que sirvió como punto de partida. En el trabajo de Oubiña puede hallarse una reflexión en torno al movimiento de las imágenes desde la prehistoria del cine (las investigaciones de Muybridge y Marey, por ejemplo) hasta el video-arte; mientras que Raymond Bellour investiga sobre todo la confrontación entre cine, fotografía y video en términos de un pensamiento acerca de la duración y la memoria.

Por otro lado, resulta útil confrontar esta perspectiva con los conceptos que Alain Badiou (2005) forjó en torno a la imagen cinematográfica pensada como articulación de tres movimientos falsos: el movimiento global que marca el pasaje de una Idea a través de las imágenes, el movimiento local de los objetos dentro de la imagen y, por último, el movimiento impuro como circulación paradójica de todas las artes en la imagen

cinematográfica. El cine, según este autor, es el arte que pone en cuestión la vieja idea del arte como encarnación de la Idea. El arte de las imágenes en movimiento sería más bien un arte del pasado en el que la Idea visita la imagen, pero que sólo puede ser sentida en tanto que está perpetuamente pasando, sin que la imagen logre dotarla de ninguna estabilidad. En ese sentido, es un arte del pasado perpetuo. Y si los tres movimientos son falsos, lo son en tanto que no hay común medida entre la Idea y la imagen (movimiento global), del mismo modo en que no hay un verdadero movimiento entre las artes (movimiento impuro), mientras que el movimiento de los cuerpos no es más que un efecto de movimiento (movimiento local). Pero si el cine de pensamiento es un perpetuo pasaje de la Idea (por ejemplo, la idea con respecto a un cambio social dado), eso significa que es el arte más apropiado para pensar el tiempo.

6. Marco teórico

El análisis social no puede concebirse sino como un campo de correspondencias interdisciplinarias que reafirman la convicción de que el único modo de acceso al conocimiento no es el concepto, sino el abordaje a la multiplicidad de sentidos que derivan también de la lectura de discursos logo-icónicos, es decir, donde imagen y texto verbal componen dicha polisemia. Este conjunto de discursos es también un modo en que las sociedades elaboran sus representaciones como expresión simbólica de sus conflictos, problemáticas e intereses (Baczko 1999). Las expresiones audiovisuales y sus rasgos retóricos, composicionales y enunciativos habilitan una comprensión de lo social que contempla el carácter agonal y polívoco de una realidad en constante transformación.

El cine, como otros fragmentos del discurso social, pone en escena un modo de pensar lo real. Sin embargo, la noción misma de “realidad” es inseparable de su producción en el interior de la *semiosis*. Este concepto, que proviene de Peirce, debe entenderse como el proceso por el cual la realidad social funciona como punto de partida para la producción de un sentido posible acerca de lo “existente” según los valores que una cultura le asigna y que, al mismo tiempo, permiten y ordenan su funcionamiento. De esta manera, el discurso es el lugar donde se articulan el sentido y los funcionamientos socioculturales. La ficción cinematográfica se muestra doblemente eficaz para instituir representaciones ya que, puede mostrar, además, lo que parece inaccesible pues su materia, hecha de

luzes, sombras y sonidos, favorece la identificación emocional. De ese modo, colabora con la elaboración conceptual, pero involucrándonos de manera sensible en situaciones e historias colectivas que movilizan el proceso de semiosis.

A través de sus relatos, el cine se presenta como una de las instituciones responsables de hacer circular e instaurar representaciones con las que habitamos y comprendemos el mundo. Su dimensión temporal y narrativa reúne significación y sentido, pasado y futuro, y se propone como un espacio que permite reflexionar acerca de los significados compartidos y orientarlos a la praxis social (Mizrahi 2011, 15 ss). Así, sólo es posible entender la construcción de lo real a partir de la red constituida por la *semiosis* en la que se vinculan los distintos discursos que circulan por una sociedad en un momento determinado.

Desde este punto de vista, la *teoría de los discursos sociales* se define como un “conjunto de hipótesis acerca de los modos de funcionamiento de la *semiosis* social” (Verón 1981), dimensión significativa de los fenómenos sociales, en tanto que procesos de producción de sentido. Los puntos de conexión entre los discursos permiten establecer una red discursiva, en la que es posible relevar *marcas* que dan cuenta de las operaciones con que los sujetos inscriben y articulan lo individual y lo social. Una vez estabilizadas, dichas marcas, se convierten en *huellas*. De la reconstrucción de *huellas* de producción y de reconocimiento puede deducirse el proceso por el cual ese conjunto discursivo construye conocimiento y verdad potencial, en el marco de un estado de conciencia compartido (Verón 1981).

- **Ficción y realidad**

La narrativa cinematográfica, resultado de ese proceso de irrealización de lo real que caracteriza a toda puesta en relato (Metz 1968), actualiza el recurso primitivo de la narración, como modo de ordenar el caos de lo real, dotándolo de significado. Las ficciones cinematográficas se presentan como fuentes y expresiones del momento histórico social que reproducen, como agentes de transformaciones sociales que a través del registro discursivo adquieren entidad y movilizan acciones, y como producto de una industria dirigida a un público que consume nuevas formas culturales que le permiten

entender su tiempo (Ferro 2000). De las funciones enumeradas por Marc Ferro, nos interesan las imágenes cinematográficas y su organización en relato. Las imágenes se mostraron desde siempre como herramientas favorecedoras de la memoria, a la vez que se manifiestan más aptas para la construcción simbólica que pone en juego algo que todavía no ha sido codificado (Eco 1995). Cada una de las problemáticas que aparecen en los films seleccionados se halla anclada en nuestro tiempo y reproduce las transformaciones socioculturales desde una determinada mirada y una captación. Así no sólo los films muestran sino que, además, convocan la mirada y el compromiso del espectador.

Ricoeur (1999) observa que la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, sino que su referencia es productiva, instauro mundos redescubriendo lo que el lenguaje convencional ha descrito previamente. Es una representación de segundo grado pues se trata de una referencia desdoblada. En este sentido, Ricoeur analiza este “como si” propio de la representación y lo define como figura, redescubrición del mundo, un modo particular de decir la verdad. La figura como descripción del mundo desemboca en el concepto de representación. Dicha redescubrición del mundo es la representación de una ausencia que se vuelve presente mediante la imagen. La representación de lo ausente consiste en operaciones que permiten leer algo del orden de lo mismo, de la alteridad y de la analogía. El sujeto que realiza estas operaciones es el lector. La realidad es, entonces, resultado de un proceso, poiesis o invención por el cual se constituye en objeto. El referente “real” cobra existencia como representación, es decir como capacidad de interpretación y no como acceso inmediato y directo a él.

Considerado en el orden de lo simbólico, sostiene Ricoeur, el concepto de representación es reformulado: la triada supone un nivel inicial de actividad mimética (prefiguración), la configuración en un relato y la operación final de refiguración que realiza el lector sobre la configuración y el saber compartido. A este último momento de la mimesis corresponde el sentido en cuanto producto de la actividad interpretativa. Pues la mimesis no reduplica la realidad, sino que la reactiva como metáfora, la presenta en acción, hace presente algo que está ausente. Puesto que el sujeto está imposibilitado de acceder al conocimiento de sí mismo, el ejercicio ficcional es la operación por la cual se

materializa lo ausente haciéndolo presente. Así el sujeto puede verse a sí mismo, como otro.

Por otra parte, la condición de ser del hombre en el mundo es su dimensión histórica. El hombre habita un mundo ligado a la noción de tiempo, el que, a su vez, resulta difícil de asir y definir. El discurso narrativo es el instrumento por el cual dicha historicidad de la vida humana puede hacerse comprensible al hombre. El relato habilita la coexistencia entre lo real y lo posible, pues nos muestra a nosotros mismos como seres inaccesibles, y nos hace existentes en forma de simulacro, de invención.

La ficción, entonces, no debe ser pensada como opuesta a la realidad sino como condición que hace posible la producción de mundos de cuya realidad no cabe dudar. Por eso, es posible afirmar que la diferenciación entre dos órdenes de relato que apuntábamos al comienzo, parece desvanecerse, ya que tanto el relato histórico, con ambiciones de objetividad y cientificismo, como el relato ficcional son, en sí mismos, acontecimientos que ponen en primer término el acto de contar. Mediante el relato, pensamos nuestra vida, la elaboramos como totalidad organizada en función de una teleología. Hacer historia supone rescatar y conservar en la memoria aquellos valores que deben ser conservados y, por lo tanto, relevar las posibilidades del presente. La ficción, en tanto mimesis, convoca a la puesta en escena de lo esencial, del núcleo efectivo de la acción.

Narrar implica, tanto en la representación literaria ficcional como en la histórica, ordenar los acontecimientos de acuerdo a un comienzo, medio y fin. Es este final como teleología o clausura el que imparte significado al todo coherente y unificado en torno a un centro totalizador.

La operación misma del relato está ligada al concepto de experiencia vivida, abierta a los lectores quienes, indefectiblemente, activan el texto imprimiéndole sentido. Dicho sentido está, además, anclado en la propia historicidad de la lectura que hace familiar un hecho distante, por el hecho de inscribirlo en los archivos de la memoria colectiva (siempre leemos intertextualmente). Todo relato se relaciona con una tradición y es el resultado de la acumulación de significaciones sedimentadas. Así, para que la ficción no sea

entendida como engaño, debe estar inmersa en un marco pragmático adecuado: dicha intención ficcional debe ser compartida, acuerdo intersubjetivo en la situación comunicacional específica. Dicho acuerdo deriva de una competencia cultural aprendida asociada a la práctica de la ficción, como forma diferenciada de otros modos de representación mimética.

Para que el contenido factual – o real – se convierta en relato, deben realizarse una serie de procesos de transformación que reduzcan la infinitud de lo real en un sintagma narrativo delimitado por un principio y un fin. Dicha reducción resulta de una serie de selecciones que toma a su cargo un enunciador (narrador) desde cuya mirada y saber se relatan los hechos y se presentan los actores y su contexto de acción.

Por ello, en todo texto narrativo pueden distinguirse tres aspectos (Genette 1989): la historia, conjunto de acciones, sucesos, lo que se cuenta; el relato, modo en que se cuenta la historia; y la narración, acto narrativo por el cual un narrador asume la función de narrar esa historia a través de la materialidad del relato. Para el analista del discurso sólo es posible trabajar con la materialidad del relato ya que sólo el relato puede llevarnos a la reconstrucción de la historia y al estudio de su enunciación narrativa. Así, el relato se convierte en significativo en el cual toma cuerpo el significado narrativo (Filinich 1997, 20).

Genette (1991) establece una distinción entre historia y discurso que remite a la oposición entre objetividad del relato y subjetividad del discurso. Esta distinción debe ser definida en términos estrictamente lingüísticos: es subjetivo el discurso que manifiesta explícitamente la presencia de un yo, así como el presente es el tiempo del modo discursivo; es objetivo el relato que se define por la ausencia de toda referencia al narrador y en el que los acontecimientos parecen narrarse por sí mismos.

No obstante, el narrador, cuya persona parece desvanecerse en la historia, nunca desaparece sino que se enmascara tras procedimientos que buscan provocar la ilusión de objetividad. De ahí que el par “historia / relato” sólo existe en función del tercer elemento, es decir la escena enunciativa que un sujeto narrador establece con un sujeto *narratario* a los efectos de generar efectos de realidad o de ficción.

Por otra parte, la ficción en general y el cine de ficción en particular, no sólo refieren sino que otorga “sentido” a la realidad constituida en relato. Jerome Bruner (2002) considera que a través del relato logramos modelar la experiencia no sólo de los mundos retratados por la fantasía sino también del mundo real. Así, la narrativa ficcional contribuye a reexaminar lo obvio porque abreva en lo familiar para superarlo y adentrarse en el reino de lo posible. El relato es una forma elusiva de arte que permite conciliar las ambiguas comodidades de la vida familiar con las tentaciones de lo posible. Y es que la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo sino que su referencia es productiva, instaure mundos re-describiendo lo que el lenguaje convencional ha descrito previamente.

El corpus de películas que analizamos se constituyen así en relatos significantes con los que pretenden vehicular significados enmascarados en historias ficcionales. La tarea del analista del discurso consiste en relevar dichos significados y, en este caso particular, dar cuenta de los efectos que el registro narrativo en cuanto a la reformulación y con figuración de representaciones sociales.

- **Cine y pensamiento**

En los últimos años varios pensadores han abordado el tratamiento de la imagen cinematográfica no sólo como vehículo para una narración sino también como una forma de explorar los distintos modos de ser de las imágenes en su relación con el pensamiento. Desde este punto de vista, la obra de Gilles Deleuze resulta fundamental para entender la imagen cinematográfica como una articulación de tiempo, movimiento y espacio (Deleuze 1984 y 1987). El enfoque deleuziano (y otros afines como los de Raymond Bellour, Pascal Bonitzer y Noël Burch) permite pensar el séptimo arte como creación de imágenes que, en su flujo temporal, hacen sensible un juego de fuerzas que corre paralelo a la narración pensada como articulación simbólica.

Desde el punto de vista de una ontología de la imagen cinematográfica, resulta interesante rescatar la conceptualización de Michel Foucault en torno a la diferencia entre tiempo histórico (lineal, teleológico, causal, podríamos agregar “narrativo”) y el tiempo del devenir (discontinuo, accidentado, plural, etc.) (Foucault 1992, 7 ss). Cuando Deleuze

piensa esta distinción, puntualiza que se trata de diferenciar la historia de las formas (en tanto formaciones históricas determinadas, formaciones discursivas que configuran la posibilidad de emitir enunciados –edad clásica, edad moderna, etc.–) del devenir de las fuerzas (que implica una lógica del poder entendido como una multiplicidad a-centrada). Esta distinción implica dos dimensiones temporales distintas aunque muchas veces indiscernibles, que nunca se dan por separado sino que corren paralelas en el espacio, si bien siempre desfasadas en cuanto al tiempo: “Existe, pues, un devenir de las fuerzas que no se confunde con la historia de las formas, puesto que actúa en otra dimensión” (Deleuze 1987, 115). Esas dos líneas temporales dividen a su vez la realidad en dos planos: molar (que corresponde a las formas) y molecular (que corresponde a las fuerzas, es decir, al devenir). El filósofo francés también llamará a estos dos planos, en su obra junto a Félix Guattari, lo duro y lo flexible. Las líneas duras, molares, tienen como función cortar, interrumpir el movimiento de las líneas flexibles, de forma que se pueda estabilizar una estructura relativamente estable. El problema radica en que, al estar estas dos líneas en planos diferentes, cuando las líneas flexibles del devenir son cortadas, lo son en un plano que ya no es el de ellas.

Es así como las líneas del devenir, aun siendo cortadas por un relato que permite estabilizar un plano molar, siguen su trabajo desestabilizador en su propio plano (Deleuze - Guattari 1988, 197-212). Una de las tesis principales de los estudios deleuzianos sobre el cine es que éste tiene la capacidad de mostrar ese tiempo del devenir, es decir, el tiempo del acontecimiento, sin necesidad de subordinarlo al tiempo histórico, que trabaja con hechos consumados insertándolos en una cadena causal. En el caso del cine este tiempo histórico coincidiría con la *historia*, tal como fuera explicitada más arriba.

Para pensar el devenir resulta necesario tener presente otras dimensiones de la imagen. Precisamente, desde el punto de vista de una ontología del tiempo histórico, la noción de acontecimiento ha ocupado recientemente al filósofo chileno Sergio Rojas, quien destaca la necesidad de pensar esa otra dimensión temporal en términos de “demora” (de aquello que demora en terminar de suceder) irreductible al presente. Este demorarse en suceder no debe ser entendido “como algo que se demore porque todavía no ha ocurrido, tampoco es algo que ha ocurrido siendo nosotros quienes nos demoramos en

«entenderlo», sino que se trata de que hay una temporalidad interna que es el «demorarse en desplegarse totalmente». Por lo tanto, hay acontecimientos que pueden durar años y hasta siglos” (Rojas 2010, 72). Por eso, el acontecimiento muchas veces toma una forma *espectral*, de algo que asedia al presente (sea como inminencia de un futuro incierto aunque vagamente intuible, o como restos de un pasado que aún no termina de articularse del todo en un universo simbólico consciente). Así, el tiempo presente gana un espesor muchas veces difícil de articular en un relato claro, pero que la imagen cinematográfica puede pensar (y hacer sentir) en virtud de sus propias posibilidades para construir “bloques de movimiento/duración” (Deleuze 2007, 282). De esta manera, el análisis desde el punto de vista de la enunciación se ve complementado por un análisis ontológico de la imagen: por un lado, teniendo presente el trabajo que el cine realiza sobre cuerpos y espacios, sobre movimientos físicos normales y anormales; y por otro, sobre la construcción de temporalidades paradójicas, no asimilables del todo a un relato en tiempo presente, ya que intentan pensar acontecimientos en el sentido explicitado más arriba.

Para ello es necesario pensar los componentes de la imagen cinematográfica a partir de la vía abierta por Deleuze en sus estudios sobre cine, confrontándola con otras investigaciones convergentes. Así, a las categorías deleuzianas de imagen-movimiento e imagen-tiempo (con toda la taxonomía de imágenes que implican) se suman las investigaciones de Noël Burch (1983) en torno al espacio cinematográfico y las de Pascal Bonitzer (2007a y 2007b) en torno a la noción de “plano” y sus ambiguas relaciones con la realidad, por un lado, y con las artes, por el otro. Además, el mismo cine como práctica artística es constantemente asediado por la fotografía y la pintura (que lo anteceden) y por el video (que lo sucede). En sus relaciones con esas otras imágenes, el cine contemporáneo atraviesa una mutación en su propia forma, lo que permite explorar nuevos aspectos de la temporalidad de las imágenes. En esa línea, a los trabajos ya citados se suman los estudios inaugurales de André Bazin (2008) en torno a la naturaleza de la fotografía, el cine y la pintura, como así también los de Roland Barthes (2011) en torno al pensamiento en el cine y en la fotografía.

Con estos presupuestos teóricos y los instrumentos del análisis del discurso hemos abordado un pequeño corpus de films de ficción producidos en la Argentina de la última década, perteneciente a directores jóvenes, representativos del Nuevo Cine Argentino con la intención de reconstruir, a partir de sus modos particulares de enunciación, la interpretación de las problemáticas sociales que surgen en los films a partir de la reproducción de creencias compartidas y que a la vez se abren a la discusión crítica, movilizadora de la praxis social.

- **Consideraciones metodológicas**

Los films tomados como objeto de análisis constituyen una serie de “interpretantes” que nos acercan a la concepción de la realidad tal como los sujetos la habitan y son habitados por ella. En tal sentido, partimos del presupuesto de que la enunciación es el acto con el cual los individuos dan cuenta de esas percepciones, es decir, acto de intermediación en la que el cuerpo del sujeto que enuncia se erige en centro de referencia. Elige una “mirada” (dirige su atención de manera intensiva) y una “captación” (pone en relación dicha selección intensiva con un sistema de valores extensional). Reconocer las huellas de dichas operaciones que el sujeto deja en la superficie del discurso (enunciado) es el trabajo que el analista del discurso se propone a los efectos de reconstruir las intenciones de sentido (mirada) que subyacen a las formas y que se vinculan con el sentido compartido (captación) en una sociedad y en un momento dado de su historia. En el film, como afirma Metz (1968), la narración se hace enunciación pues las posiciones de la cámara (enunciador) tienen función narrativa y, a la vez, delatan al enunciador y su punto de vista. Mostrar y narrar en el cine son dos movimientos complementarios que se dan en el continuum cinematográfico. Así, toda la superficie discursiva del film se presenta como el espacio de la enunciación, para Metz. El punto de vista es el lugar donde se ubica la cámara. En este sentido coincide con el ojo del emisor y con el punto en que se coloca el espectador para seguir el film. Por lo tanto, dicha focalización reúne la “mirada” elegida por el enunciador para dar a ver dicha imagen y con la “captación” que espera obtener de su receptor.

Dicho punto de vista o focalización cinematográfica, por otra parte, permite vehicular tres niveles de significados: a) lo que se ve (significado literal a través de los ojos del

enunciador); b) lo que se sabe (significado figurado y seleccionado por el enunciador); c) lo que se cree (significado metafórico según determinada toma de posición)

En el cine, la imagen se manifiesta como una percepción visual (lo que se ve). Pero dado que dicha imagen muestra o da a ver algunas cosas y esconde otras, proporciona ciertas informaciones que pone en evidencia (lo que se sabe). Dicha selección también es una toma de posición ideológica, en la medida en que expresa valores, convicciones (lo que se cree). Así, el análisis del discurso cinematográfico debe atender a las formas bajo las cuales subyacen dichas concepciones acerca de la realidad desde una determinada mirada para una determinada captación en un momento y en una sociedad determinada que comparten creencias y co-construyen dichas representaciones acerca de lo real.

En primer lugar, se puso atención en los modos de aparición de los sujetos de la enunciación en el discurso y que suponen un determinado “*décalage*” (Aumont 1985) entre narración y enunciación. En este sentido, deben distinguirse los conceptos de relato (material del film), historia (universo narrativo creado) y narración (huellas dejadas en el film por la instancia enunciativa). Según Todorov (1980) la narración es la responsable de las relaciones entre historia y relato, las que sistematiza, para el relato literario, como relaciones de orden (anacronías entre el tiempo de la historia y del relato, que, en el caso del cine, se evidencian mediante el flash back, flash forward), duración (reducción, dilatación o coincidencia del tiempo de la historia y el tiempo del relato, mediante la elipsis o el ralenti) y de modo (focalización o punto de vista). Dichos parámetros permiten develar las elecciones que guiaron al enunciador cinematográfico a la hora de convertir una historia en relato. Dicha operación supone decisiones de sentido que se benefician de la doble función cognitiva inherente al relato ficcional: la historia que se narra satisface el deseo voyeurista, al tiempo que el relato (discurso) instala la impresión de realidad funcional a la identificación del espectador necesaria para instituir representaciones (Bettetini 1975).

Por otra parte, deben tenerse en cuenta las iconografías elegidas en tanto portadoras de valor simbólico y de indicios de pertenencia genérica. La recurrencia a fórmulas de género convencionalmente reconocidas no sólo establece una cadena de expectativas entre la instancia de producción y de recepción sino que, además, el género en el cine ha

sido un modo de vehicular una cosmovisión para instituir ideología (Costa 1988). De manera global, el film puede leerse como un sintagma en el que la instancia enunciativa ha seleccionado y combinado mediante el montaje una serie de planos con el fin de construir un universo que, aunque verosímil, convoca a ser mirado e interpretado. En este sentido, son pertinentes las observaciones de los distintos elementos del plano y sus implicancias de sentido (Gubern 1992), como así también la sintaxis en la que se hallan incluidos, a los efectos de relevar las marcas que el enunciatador deja en la diégesis.

Para el análisis semiótico de los films seleccionados se partió, en primer lugar, del marco conceptual elaborado por Francois Jost. Para Jost (2002) la perspectiva o punto de vista se relaciona con lo que el film da a “ver”, “oír” y “saber”. Dichas informaciones se establecen en procesos de “ocularización”, “auricularización” y “focalización” que pueden ser relevados en la superficie discursiva del film. La ocularización se determina por la posición de la cámara que representa un punto de vista “óptico”, emplazamiento del que mira que puede ser interna o externa a la diégesis. La auricularización corresponde a la información auditiva que puede provenir de lo que oyen los personajes o no. De igual modo, en el primer caso se consideran los sonidos intradieгéticos tanto objetivos como subjetivos, y en el segundo caso, los sonidos extradieгéticos seleccionados por el meganarrador como orientación de impresiones y expectativas. La focalización corresponde al punto de vista “cognitivo”, es decir, se relaciona con el grado de saber que comparten personaje y espectador. Jost considera una focalización interna, cuando el espectador sabe lo mismo que el personaje (voz off, cámara subjetiva); externa, cuando el espectador sabe menos que el personaje, y por lo tanto es funcional para crear enigma y curiosidad y la espectacular, o cuando el espectador sabe más que el personaje y puede anticipar lo que va a pasar, suscitando suspenso.

Como ya se precisó más arriba, un segundo marco conceptual que resulta fundamental para la presente investigación es el inaugurado por Gilles Deleuze en sus estudios sobre cine, y continuado en distintas direcciones por autores como Raymond Bellour y Pascal Bonitzer, con quienes dialoga Deleuze. Desde este marco teórico la imagen cinematográfica no es analizada desde el punto de vista de la teoría de la enunciación, sino desde una ontología que la concibe como un “bloque de movimiento/duración”

(Deleuze 2007, 282). En este sentido, la imagen se toma más bien como una cosa que interactúa con otras cosas (otras imágenes), y a partir de esa interacción se genera un pensamiento en la imagen misma. Un pensamiento que puede concebirse como una lógica de la sensación y que permite enriquecer la lógica de la significación aportada por el marco teórico citado más arriba. En esa lógica de la sensación (recordemos que para Deleuze el arte construye *perceptos* y *afectos*) de lo que se trata es de hacer perceptible el tiempo, así como el modo en que esta percepción se conecta con el pensamiento. En efecto, los dos tomos que el filósofo dedicó al cine están estructurados a partir de dos grandes sistemas a partir de los cuales se pueden concebir las relaciones entre los distintos componentes de la imagen y el pensamiento. El cine de la imagen-movimiento establece una relación indirecta con el pensamiento, en donde se trata de articular una lógica orgánica que permita construir mundos cinematográficos coherentes, mientras que el cine de la imagen-tiempo (que ocupa el segundo tomo) sería un cine en el que el pensamiento se toma a sí mismo como problema. Del mismo modo, se plantean las relaciones de la imagen con el tiempo, según el tipo de montaje que domine en cada filme. Así, el cine de la imagen tiempo construye sus mundos a partir de un montaje que se podría llamar teorematizado, mientras que el cine de la imagen-tiempo lo hace a partir de un montaje problemático (Deleuze 1987, 232). Dentro de este marco general, al interior de cada uno de estos dos grupos, Deleuze despliega según el film que se trate una taxonomía de imágenes que permite observar múltiples capas de análisis. La imagen-movimiento se desarrolla en distintos tipos de imágenes en los que se destacan aspectos diferentes de la interacción entre imágenes que mencionábamos más arriba (por ejemplo, según que el movimiento sea intensivo o extensivo), lo que genera una multiplicidad de estilos cinematográficos según qué tipo de imagen sea la dominante a partir de la cual se construye un filme (imagen-acción, imagen-percepción, imagen-pulsión, etc.). Y lo mismo sucede con la imagen-tiempo (imagen-cristal, imagen-recuerdo, etc.).

DESARROLLO

Análisis hermenéutico-discursivo del corpus cinematográfico

La crisis del arte en el cine de Mariano Cohn y Gastón Duprat

En este capítulo, nos proponemos analizar tres films de los directores mencionados: *EL ARTISTA* (2008); *EL HOMBRE DE AL LADO* (2009) y *QUERIDA, VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO* (2011). Nos interesa, particularmente, investigar la manera en que el lenguaje cinematográfico y los estilemas propios de estos directores dan cuenta de un tema que parece atravesar la trilogía mencionada: la controversia respecto de diferentes aspectos relacionados con la producción artística y, sobre todo, el modo en cómo la creación se instala, legitima y significa la realidad de la que da cuenta.

En *EL ARTISTA* (2008) se analiza la relación que la obra de arte establece con su recepción. Es decir, se plantea la dimensión artística y la legitimación de la obra en función de la lectura que de ella haga una sociedad, en particular, el modo como la crítica y los discursos legitimantes otorgan status artístico al producto y a su creador. En *EL HOMBRE DE AL LADO* (2009) subyace la oposición entre la concepción de arte puro que rechaza toda función social y la concepción de producto artístico fundamentado en otra praxis, es decir, en la política (Benjamin, 2003, 51). Finalmente, en *QUERIDA, VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO* (2011) se cuestiona, a partir de la oposición ficción-realidad, la relación entre el creador y su creación, en la medida en que todo acto de creación ficcional supone un juego que parte de la realidad pero que termina independizándose de su creador y desmintiendo o refigurando el sentido que el autor hubiere elegido.

1. **EL ARTISTA (2008): La obra de arte o el ojo que la mira.**

Mariano Cohn y Gastón Duprat son los creadores del conocido programa televisivo "Televisión abierta", lo que explica el pasaje del documental a la ficción que, en el film, se manifiesta en el desacomodo entre la retórica del primero y el contenido de la segunda. En línea con la tradición neorrealista, convocan a artistas no profesionales en cuanto a la formación actoral: el músico Sergio Pángaro (Jorge Ramirez, el enfermero) y el escritor Alberto Laiseca (Romano, el anciano paciente y dibujante). Casi en calidad de "extras",

es decir, en roles no protagónicos, aparecen el co-guionista Andrés Duprat, el artista plástico León Ferrari, el sociólogo Horacio González y el escritor y sociólogo Rodolfo Fogwill. Estos intelectuales y artistas no son elegidos al azar, sino que todos ellos son conocidos por su postura rebelde y crítica. No puede desconocerse la personalidad explosiva y la escritura irreverente de Fogwill, ni la insoslayable crítica a la cultura occidental y cristiana de la obra plástica de Ferrari; tampoco sus respectivas contribuciones a la innovación del lenguaje artístico.

El film se propone como un fuerte cuestionamiento a los procedimientos de consagración de artistas plásticos, determinados por el mercado en los que predominan los valores comerciales sobre los estéticos, a la vez que exhibe con ironía el mundillo de críticos de arte y asistentes asiduos a galerías, como un grupo que se muestra como intelectuales mediocres y vacíos que ostentan juicios inútiles e irrelevantes.

La historia se desarrolla en torno a las figuras de Jorge Ramírez, un enfermero que trabaja en un geriátrico, y de Romano, un anciano por quien tiene predilección entre sus pacientes y que realiza dibujos que Ramírez va a introducir en el mercado del arte como si fueran propios. El enfermero no duda en hacerse pasar por artista, mientras el medio artístico que comienza a rodearlo, lo reconoce como tal.

Dos ejes temáticos son representados iconográficamente y a través del diálogo, en ambos se juega la intención paródica del film y su convocatoria a la reflexión acerca de algunas antinomias de comienzos de siglo XXI: a) el lugar de la mirada en la valoración de la obra de arte; b) el predominio del valor económico como parámetro de juicio de la obra de arte. Ambos aspectos se materializan en el discurso cinematográfico a partir de diferentes procedimientos enunciativos que serán analizados en particular.

a) El ojo que mira

Los planos utilizados suelen mostrar recurrentemente figuras cortadas: medio rostro, cabeza de un hombre de atrás (generalmente del enfermero), medio hombre o partes del cuerpo humano, con frecuencia las manos. Nunca es mostrada una obra de arte en su totalidad. Sólo aparecen fragmentos de las obras, o bien, son referidas por la dirección de la mirada del público que la ubican en el *off* o en el lugar de la cámara, es decir, en el

lugar del ojo de un sujeto que enuncia lo que ve, y no en el del objeto mirado. Así el protagonismo enunciativo pasa de la obra al ojo que la mira y viceversa, pero nunca se centra en ella misma.

Inclusive, cuando un fotógrafo toma fotos de los dibujos, ellos se ubican en el lugar del ojo de la cámara, es decir, coinciden con el ojo del espectador. La obra de arte es el objeto del discurso cinematográfico pero, paradójicamente, no cobra materialidad iconográfica jamás, sino que siempre proviene de un espacio en *off*, nunca actualizado en términos visuales.

La imagen recurre en forma constante a iconografías que carecen de movilidad: estatismo del enfermo en su silla de ruedas, o bien, espacios como el hospital o el cementerio que remiten a la inmovilización. En cuanto a la auricularización (Jost 2002), es interesante la presencia de sonidos que siempre provienen del *off*, o que dan cuenta de lo que un personaje dentro de la diégesis escucha, de modo que los sonidos del afuera, la percepción de la realidad siempre es comunicada a partir del sujeto que escucha. El sonido del tren sólo se escucha cuando el hombre en la silla de ruedas (Romano) se destapa los oídos. Dicha subjetivación del entorno y de la realidad en todas sus formas perceptivas es coherente con la construcción del sentido hacia el cual el film orienta la lectura del espectador.

Todo existe y adquiere sentido y valor en función del sujeto que mira y da entidad a los objetos del mundo. Nada parece tener valor en sí mismo, sino en función de un ojo, un oído, un saber y un valor, que nunca está en el objeto en sí, sino en la sociedad y los individuos que lo “consumen”. Por esta razón, como afirmamos más arriba, predominan en el primer segmento de la película, imágenes sucesivas que remiten a la idea de vacío, sin contorno, sin completitud: partes del cuerpo, caras cortadas por el encuadre, blancura del plano al reproducir una pared dentro de una galería de arte, medio ojo, personajes tomados desde atrás para anular, ocultar o borrar su identidad, golpes que se escuchan con ecos con los que se ensancha el espacio vacío y la soledad, dibujos siempre por hacerse, biromes y marcadores de colores, la mano del hombre que dibuja.

Esta intención de sentido orientada hacia la mostración de la nada, el vacío, la negación es representada en el film por todos los sistemas de signos empleados en el lenguaje cinematográfico, que multiplican dicha referencia a partir, inclusive, de signos auditivos que niegan lo visual o viceversa. Cuando Jorge como falso artista logra seducir a una joven en la exposición de “sus” obras y termina dentro del auto de ella en una escena amorosa, se escucha el ruido del camión recolector de basura, que niega la escena convirtiendo en “desechable” no sólo su obra sino también la relación que sólo quedará fijada en ese instante, producto de un juego de apariencia tan fugaz como el destino diario de los desechos en una ciudad.

Las paredes gastadas, despojadas, también reproducen algo acerca de la ausencia de estética en la ciudad. Las manos de Romano sobre el papel en que dibuja se desplazan con rigidez de paralítico, transmiten dificultad y falta de movilidad, lo que anula toda posibilidad de creación y versatilidad. Una sumatoria de planos en negro o en blanco reiteran la idea de vacío. Paradójicamente, sobre ellos se escuchan múltiples voces superpuestas, que no dicen nada mediante el recurso a una auricularización interna secundaria (Jost 2002) pero que anuncian la presencia de mucha gente en una galería vacía en el plano siguiente al que esos ruidos son escuchados por el espectador.

Los sucesivos silencios con los que Jorge responde en las entrevistas dejan oír sólo la voz y el discurso de los críticos, de los periodistas, de los asistentes. Todos ellos realizan afirmaciones más que preguntas y así decretan lo artístico, lo sancionan, hacen existir el arte mediante el comentario. Por eso, la película oculta de manera constante la exhibición de la obra: queda siempre está fuera de campo y, por lo tanto, invisible para el espectador. El acceso a la obra sólo es posible mediante la imaginación a partir de las palabras y los ojos de los otros dentro de la diégesis.

Además, en el film existe un interesante contrapunto entre la imagen y el sonido. La imagen siempre es escurridiza y, sobre todo, carente de información. Redunda sobre lo neutro e inexpresivo, en las tomas sobre la mirada de Jorge, sin ojos, sin rostro. También sobre la cara de Romano, siempre con la mirada en fuga, dirigida hacia un off inexistente. Frecuentemente, la figura de Jorge oculta al pasar a un Romano mudo y con ello se le obstaculiza al espectador conectarse con el personaje: en todo caso, termina anulándolo

como personaje. Ninguno de los dos parece tener, en verdad, el menor protagonismo, ninguno es realmente el centro de la historia. Por momentos, las manos rígidas de Romano, en primerísimo plano, parecen insinuar su predominio. Pero tal preeminencia no alcanza a movilizar la historia, pues sus creaciones siempre terminan siendo un producto que cobra existencia bajo la mirada y el comentario de los otros.

Por el contrario, dos veces aparece colmando el plano una enorme biblioteca que cubre la pared de punta a punta. De ella, Emiliano, un crítico de arte del ámbito académico, extrae libros que le presta a Jorge y que éste apenas lee. De hecho, sólo aparece una escena en Jorge le lee a Romano en voz alta algún pasaje acerca de la exhibición de un mingitorio (producto de la industria, es decir, no propio) en el contexto del museo. El autor considera que la decisión del artista de presentarlo precisamente allí es el gesto que garantiza su conversión en obra de arte. El anciano escucha (¿?) estático sin responder. Este comentario refiere a la exposición dadaísta en la que Marcel Duchamp rebautiza un urinario con el título *Fountain*. En 1917 Duchamp compró un urinario de porcelana y lo mandó a la exposición de la Sociedad de los Artistas Independientes, de la que formaba parte y que abiertamente era hostil a los cánones de la Academia. El trabajo fue rebautizado con el nombre de *Fountain*, y firmado con el seudónimo de Richard Mutt.¹ Como sostiene Jost, *Fountain* representa un acto de instauración de lo banal en la escena del museo, su descubrimiento y su materialización. Así, las artes del siglo XX convirtieron en arte: reivindicando el derecho de hacer obras con desechos, con “restos” de la sociedad (Jost 2012, 15-16). De ahí que cualquier cosa y cualquier persona pueda ser resignificada, si es ubicada en otro espacio que lo reconvierte. Cuando Jorge lee ese párrafo y descubre que un objeto cualquiera de la vida diaria puede ser transformado en obra de arte con sólo decidir reubicarlo, el plano muestra a Romano en su silla de ruedas elevarse en un ascensor para asistir junto a Jorge a la exhibición de una escultura moderna: “Lo imposible” (2012) de María Martins, obra exhibida en el Museo Renault de Buenos Aires.

¹ Lo había comprado en la casa J. L. Mott Iron Works, donde fabricaban urinarios.

Así como Romano nunca habla, excepto para pedir cigarrillos diciendo sólo “cigarrillo”, Jorge tampoco tiene a su cargo largos parlamentos. Y lo poco que dice es, por lo general, irrelevante. Suele estar callado y no saber qué contestar. Por eso responde con monosílabos o con frases hechas, escuchadas y repetidas sin una mayor comprensión de su sentido. Cuando es entrevistado en un programa de televisión en el que el periodista muestra que su interés es absolutamente creado por el medio, le hace sólo algunas preguntas como “Qué exigís como artista?”, a la que Jorge responde después de un incómodo silencio “Nada”; “Picasso o Dalí?”, nuevamente su silencio evidencia su ignorancia acerca de los nombres que el periodista menciona y contesta “Depende” y cuándo le pregunta “A qué escuela o tendencia adjudica su obra?”, repite lo que el crítico Emiliano le había aconsejado contestar “Prefiero que mi obra hable por mí”. De modo que las palabras son pocas o vacías, como cuando el crítico y la guía de la exposición hablan de la obra, sin decir nada, afirmando una “fuerza”, “un valor” que nunca queda claro a qué se lo atribuye.

Romano y Jorge son dos caras de lo mismo y ningún artista: uno está enfermo, con serios problemas de movilidad; el otro, adolece de cultura, sensibilidad y habilidad para dibujar. Son la negación del arte y, sin embargo, quedan legitimados (Jorge, en particular, como la cara pública de la “obra” de Romano) por los medios (programa de televisión), los críticos académicos (Emiliano), los críticos de arte (la guía de la galería), a partir no sólo de sus miradas respectivas sino sobre todo de lo que ponen en palabras. Con ello “hacen existir” una obra, que jamás se materializa en la imagen cinematográfica y un artista, que adolece de rostro, de expresión y de protagonismo.

b) La obra de arte: un producto de mercado

En diversas oportunidades, la película evidencia otra contradicción. La obra de arte no sólo parece alejarse de los parámetros que determinan, o al menos solían determinar, su estatuto estético, sino que al irse convirtiendo cada vez más en un producto comercial su valor “estético” se mide más bien por las ganancias que produce. Además de las múltiples escenas en que esta condición se expone crudamente, llama la atención otra que está al comienzo del film y oficia de preámbulo: mientras en el fondo del plano el enfermero le hace masajes a Romano, en primer plano, dos compañeras suyas del

hospital comentan los beneficios y descuentos de las tarjetas de débito. Esta banalización de una escena relacionada con la enfermedad y la vejez, relegada a un segundo plano, pone en evidencia la crisis de algunos valores humanitarios degradados por las leyes del capital, banalización que alcanza también a la obra de arte.

De igual modo, cuando Jorge quiere exponer las obras de Romano, recurre a una galería de arte como quien va a ofrecer una mercancía. De hecho, le solicitan que prepare un dossier que garantice su nombre y su trayectoria como artista. Jorge consigue que un vecino fotógrafo le invente una carrera y un nombre. Luego, “sus” obras son aceptadas y exhibidas con éxito comercial. El director de la galería, Losada, le pide entonces que haga más porque “se están vendiendo bien”. Lo trata como a un simple proveedor, hablándole siempre por teléfono mientras juega al golf o limpia la piscina de su casa o conduce un auto en el que se reflejan en los vidrios de las ventanillas los altos edificios de la City mientras le limpian el parabrisas por unas monedas. Es el típico empresario que nada entiende de arte ni de cultura pero sí sabe hacer sus negocios y tiene una galería por el beneficio económico que le genera. Como retribución por “su” obra, Losada le ofrece un auto. Pero Jorge tiene que aprender a manejar para que esa recompensa le sea significativa.

En otro orden de cosas, se ve obligado a grabar varias veces un mensaje en el contestador de su teléfono para poder recibir mensajes de los empresarios de arte interesados en él. Uno le deja un mensaje para que colabore con un grupo de artistas europeos. Otro graba un comentario en español y en inglés. Finalmente, se organiza una gran exposición y la maqueta de la galería deja entender a las claras que las obras serán distribuidas con criterio comercial. En la *vernissage* predominan las copas de vino y los sándwiches. Uno de los asistentes elogia el *cattering* más que las obras. Todo parece estar dispuesto como un espectáculo preparado para el consumo.

Todorov distingue un doble proceso con el que puede explicarse la crisis del arte en el pasaje del siglo XIX al XX. Por un lado, se asiste a la eliminación del “yo” y a su reemplazo por el “nosotros”. Se trata del proyecto estético de producción colectiva y de recepción masiva que va más allá de la experiencia individual del arte. Por el otro, el surge un “yo” sin “nosotros”, es decir, una subjetivización extrema que desafía

paradigmas de lectura e interpretación. La obra de arte sólo persiste, contextualmente, en el comentario del artista o del crítico. Este cambio inaugura la era de la interpretación. Se produce un desplazamiento del creador al intérprete como sujeto colectivo que asume la voz para instituir significados en el escenario de la comunicación masiva. De ahí, la importancia creciente de la crítica en el medio periodístico como discurso mediador entre el texto artístico y el receptor.

Ya se han enumerado los numerosos recursos con que la superficie discursiva del film evidencia ese desplazamiento del foco puesto en la obra al ojo que la mira. De igual modo, todo el film redundaba en planos que insisten en la valoración con que uno o varios espectadores juzgan la obra sin que la misma aparezca jamás materializada en el encuadre. Por el contrario, la obra puede ser juzgada como un “mamarracho” (cuando Romano vuelca tinta negra y Jorge lo reta por lo que hizo) y el crítico (Emiliano) admira la fuerza de la mancha y declara que ha entrado en su “período negro” y termina eligiendo ese dibujo, producto de un “accidente” causado por la rigidez de Romano, como obra de apertura en la exposición.

El dueño de la galería, lo llama para leerle buenas críticas y cuando aparece una menos elogiosa, se ofende con el crítico, lo denosta e insulta. El periodista televisivo lo presenta como un artista y lo relaciona con otras corrientes artísticas, mientras que Jorge no entiende de qué le están hablando. Y el crítico académico encuadra su obra dentro de la historia de la cultura y el arte, mediante un comentario intelectualizante que nada tiene que ver con la realidad.

El artista es convocado a estar, no a decir. Hipócritamente, el enfermero convertido en artista plástico es convocado a reportajes en los que no dice nada. Su vida va cambiando de la rutina gris del hospital hasta culminar en un viaje a Europa, donde es recibido como artista. Aunque primero intenta llevar a Romano para que siga dibujando por él, éste se muere antes de viajar y decide viajar solo. Finalmente, el crítico le había dicho: “No importa el artista sino la obra”. El artista ya existía, lo habían construido los comentarios de los otros. Las instituciones legitimadoras (medios, universidad, galería de arte) se habían encargado de crear lo que no existe. Ya nadie duda que Jorge es un artista. Hasta

su silencio es escuchado con admiración y respeto. No tenía que hacer nada, sólo dejarse llevar y seguir jugando el juego.

2. EL HOMBRE DE AL LADO (2009): Arte culto – Arte popular.

La acción se lleva a cabo en un escenario significativo para la historia del arte, la arquitectura y el diseño: la Casa Curutchet, la única diseñada en América Latina por el arquitecto suizo Le Corbusier, padre de la arquitectura moderna. Fue construida entre 1949 y 1953 en la ciudad de La Plata, por encargo del médico Pedro Antonio Curutchet, de ahí su nombre.

Allí vive Leonardo (Rafael Spregelburd), un diseñador reconocido y exitoso, con su mujer y su hija adolescente. La casa es el motivo fundamental de la película. Es una vivienda privada, donde Leonardo y su familia pretenden vivir acorazados y protegidos de la intrusión del medio que los rodea. Al mismo tiempo, se encuentran observados permanentemente por turista que pasa a conocer la y a fotografiarla. El conflicto entre lo privado y lo público aparece de manera constante. La casa es mucho menos un lugar que funciona y “sirve” para ser habitada, que un objeto de arte, un paradigma de la arquitectura moderna y, por lo tanto, un producto para ser exhibido y disfrutado en un museo. La casa está destinada a ser vivenciada más como un ritual, propio de la obra de arte única (Benjamin 2003, 48-51), que como un espacio cotidiano. Es que, como explica Benjamin, *la existencia aurática de la obra no puede separarse de la función ritual* y ese “aura” le confiere un status único de lejanía. *La inacercabilidad es una cualidad principal de la imagen de culto.* Y así de lejana, aunque cercana, aparece esta casa para todos los que la miran desde afuera y que, convierte a sus habitantes en espectáculo deseado e inalcanzable. De ahí que ese bunker inaccesible sea también un espacio inútil para sus habitantes y que conspire contra la vida familiar, ya de por sí fragmentada por el mismo espacio interior y por relaciones que acusan más distancia que la que la casa impone a sus espectadores externos.

En el inicio, un solo plano se presenta como motivo y metáfora sobre el que girará el argumento del film. El plano se presenta dividido en la mitad por un lado blanco y otro negro. De pronto, el sonido de una masa golpea sobre el lado negro y el lado blanco comienza a manifestar las consecuencias de los golpes. Los golpes en el lado negro

abren un agujero que conecta la visión de un adentro y un afuera. Una medianera que se transforma en punto de unión, de encuentro y de conflicto entre dos realidades distintas.

Este plano presenta una nueva oposición, un choque frontal entre dos mundos lejanos y próximos. Así como en EL ARTISTA también se enfrentaban el mundo mediocre del enfermero y el mundo intelectual de los críticos de arte, aquí se enfrentan dos clases socio-culturales diferentes, de un lado y otro del agujero. Leonardo, sofisticado, refinado y snob; Víctor, un hombre sin refinamiento, pragmático, que está haciendo una reforma en su casa porque necesita luz. Esta situación inicial pone en contactos a dos hombres, dos modos de vivir con estilos totalmente antagónicos. En todo caso, ahora la pregunta es por la función estética o política del arte (Benjamín 2003).

a) Función ritual o función social de la obra de arte

Desde el comienzo, el contacto entre ambos mundos se presenta como problemático. Los argumentos de cada uno de los contendientes en la disputa por la abertura de una ventana en la medianera que da a la famosa y prestigiosa Casa Curutchet, responden a lógicas diferentes. Pero, además, a concepciones del “arte” y de la “estética” diferentes.

Víctor (Daniel Araoz) necesita abrir esa ventana porque necesita lograr luminosidad para su casa. Una luz que a su vecino le sobra y a él le falta. La casa de Leonardo es absolutamente “abierta” al exterior, le sobran aberturas y espacios por donde entra la luz (y el exterior) a su interior. Paradójicamente, aun cuando Leonardo argumente a favor de su “privacidad” para impedir que su vecino avance con esa ventana que da a su casa, ésta no está concebida como una vivienda destinada a preservar la privacidad ni la intimidad. Por el contrario, la familia es observada desde todos los ángulos, ya sea por interés arquitectónico o como termina ocurriendo, por intrusos y/o ladrones.

De hecho, el mismo Víctor puede conocer sin esfuerzo todos los movimientos de Leonardo y se lo advierte. Cuando se niega a hablar con él excusándose en sus múltiples “ocupaciones”, el mismo Víctor le dice que no le mienta porque sabe que hace “media hora que está cabeceando delante de su computadora”. En otra oportunidad, ante su negativa a atenderlo, Víctor le dice a la mucama que sabe que “ya se fueron los de la televisión” que le estaban haciendo un reportaje.

Más allá de los argumentos referidos a la violación de la privacidad e intimidad y la referencia a la ilegalidad de esa abertura en una medianera, en Leonardo opera otro más contundente que no puede ser enunciado en la disputa: la razón principal para impedir dicha abertura radica en que alteraría la estética de una casa concebida “sin vecinos”, como una obra de “museo”. Esto es lo que, sin embargo, intuye su contradictor cuando le aclara que hará una ventana que siga la línea de la casa de su vecino. Es decir, Víctor respeta su visión acerca del arte y la estética, pero su práctica está guiada por una racionalidad de otra índole: la ventana es un objeto cuya función es hacer entrar luz del exterior al interior de un espacio cerrado. Más allá de su “belleza” y su valor “simbólico”, que se compromete a mantener, lo que prima para Víctor es la necesidad de este objeto en cuanto a su dimensión taxonómica o extensa, es decir, su función social (Barthes 1964).

Así lo manifiesta, no solamente mediante su discurso verbal sino también a través de las imágenes seleccionadas por sus directores. Mientras lo espera a que baje para hablar con él en el jardín que rodea la casa, se limpia los zapatos en el pasto. Todo lo que pudiera pensarse con finalidad estética, es concebido y utilizado por Víctor de manera pragmática, es decir, relevando y revelando su valor de uso. De igual modo ocurre cuando Víctor le muestra a Leonardo, dentro de su camioneta, un objeto inventado y creado por él: una jarra que mantiene el agua caliente. El objeto no resulta de ninguna manera agradable visualmente y despierta una estupefacción en Leonardo cercana al desprecio. Pero Víctor destaca su practicidad y utilidad, al menos futuras porque el mecanismo debe ser perfeccionado.

Hay otras situaciones en el film en que se muestra esta tensión entre el valor de exhibición de los objetos y su utilidad. Un ejemplo de ello es el de las remeras importadas con diseños de grupos de rock extranjeros o del subte de Londres que fueran adquiridas por la familia para exhibición de hábitos culturales vinculados a Europa y que una vez cumplida esta función terminan regalándose a la mucama para que haga las tareas domésticas de limpiar, cocinar, etc. Es decir, las mismas piezas pasan a ser ropa de trabajo cuando pierden su valor “cultural”. Por tanto, terminan siendo usadas y exhibidas en su valor esencialmente social y su función práctica.

En contraposición a la visión práctica de la vida encarnada en Víctor, la escena en que va la gente de la televisión a entrevistar a Leonardo en su casa, sobreabunda en aspectos que sólo tienen en cuenta lo estético: la luz, el ángulo, los lentes, el fondo. Importa más la imagen que se obtenga de Leonardo para la televisión que lo que él diga. De hecho, nada de lo que él dice importa y es reiteradamente desvalorizado y corregido por la entrevistadora, quien finalmente se va sin poder realizar el reportaje.

En otra escena, se hace evidente el modo en el que Víctor se apropia del arte como producto estético y, al “usarlo” con fines prácticos, anula su sentido alternado la “forma” en contenido empírico. Se trata del momento en que Víctor habla con Leonardo desde la ventana. La imagen de Leonardo ocupa un flanco del costado izquierdo del plano, de perfil, que permite observar todo el plano ocupado por la ventana tapada con una tela plástica negra y un tajo vertical central por el que Víctor asoma su cabeza. La identidad entre esta imagen y la obra de Lucio Fontana (exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires)² es indiscutible, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de una obra de arte moderno en la que el solo tajo que atraviesa la tela marca una ruptura decisiva con el arte tradicional. La obra de arte ha salido del museo y se ha instalado en una pared y en una ventana. Es usada por Víctor para asomarse a hablar con su vecino sin permitir la visión del interior de su casa que, además, nunca aparece en la película.

b) El arte como un modo de revelar y de enmascarar

En su *Teoría estética* (1970) Theodor Adorno desarrolla la idea de un arte llamado a “revelar” y a despertar conciencia social, es decir, una concepción del arte ligada a la praxis. Para Adorno, las obras de arte “hablan” de una manera tal que le está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron. En tanto “productos del trabajo social, las obras de arte se comunican también con la empiria a la que repudian, y de ella extraen su contenido” (Adorno 2004, 14-15). Según Adorno, las obras de arte reúnen la fragmentación del mundo empírico y lo convierten en forma estética, es decir, en *contenido sedimentado*.

² Lucio Fontana, *El jardinero está arreglando el jardín*, Concepto espacial, 1959.

Después de cenar, Leonardo y su invitado (Juan Cruz Bordeu) escuchan música contemporánea. Se trata de una sucesión de sonidos distorsionados que rompen con cualquier tipo de construcción melódica. Están absortos. Leonardo se encarga de decir que el compositor es un amigo sueco que vive en Düsseldorf. No solamente la “música” es ajena a lo real sino que también su autor es lejano a la localización de la historia en la ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina. En medio de esa escucha relajada y admirada por parte de los dos personajes, el amigo de Leonardo detecta unos sonidos que le producen una especial “emoción estética” porque suenan a golpes acompasados de fondo. En ese mismo momento, se da cuenta Leonardo que los sonidos no están grabados sino que son los golpes de masa del vecino abriendo el agujero en la medianera. Los mismos sonidos que se escuchan reiterada y amenazadoramente durante toda la película y que enloquecen a Leonardo y a su mujer. Nuevamente, el supuesto “arte musical” es superado por el rítmico golpe del trabajo de los albañiles en la casa de al lado, si bien por un momento se integran, por lo menos así es como lo percibe el amigo del arquitecto, a la pieza musical.

La idea de obra de arte en Adorno combina su autonomía con su carácter de hecho social. Por un lado, resalta el carácter negativo de toda obra de arte, en tanto es ilusión, es mentira. Pero, sin embargo, hay verdad en esa mentira. Parte de la realidad para decir lo inexistente. Por otro lado, el arte es dolor, niega la mera diversión y la comodidad. Debe producir en el público lo contrario de lo que busca la industria cultural. Y en ese distanciamiento de lo homogéneo, lo universal postula lo singular y, por lo tanto, prevalece su potencial crítico que postula diversidad.

En esta línea de pensamiento puede leerse en el film el cuestionamiento a la posición de Leonardo que, instalado en el ámbito del arte y el diseño, es consumidor de productos de la industria: las remeras que compra en sus viajes a Europa, su hija que se encierra en su habitación a repetir pasos de baile que aprende en la televisión, la crítica cínica y autoritaria de las producciones de sus alumnos a los que descalifica desde un lugar que niega la libertad del artista y su individualidad. Por supuesto, su posición lo aleja de cualquier acto de conciencia del otro y, por lo tanto, de pensar la actividad artística como hecho social. Como hemos dicho, se encierra en la casa como en un bunker, cuando la

forma de su casa se “abre” de manera explícita al exterior. No reconoce en las “esculturas” que fabrica Víctor con materiales de desecho ningún valor estético, aun cuando el mismo Víctor le explica que esos objetos hablan de él, de su interioridad y al hacerlo, objetivan algo que es de todos. Llamó “El origen” a su escultura con forma de vagina hecha con fierros y cartuchos de bala de escopeta. Como explica Adorno: “una obra de arte no se puede conseguir de otra manera que si el sujeto la llena desde sí mismo. No es asunto del sujeto, en tanto que *organon* del arte, superar el aislamiento que se le impone, que no procede de la mentalidad ni de una conciencia casual. Mediante esta situación, el arte se ve obligado (en tanto que algo espiritual) a una mediación subjetiva en su constitución objetiva. La misma participación subjetiva en la obra de arte forma parte de la objetividad” (Adorno 2004, 63).

Finalmente, la obra de arte y su carácter enigmático es lo que la hacen objeto de la mirada del otro. Si bien, la casa Curutchet es constantemente mirada desde afuera porque no puede ser visitada (cosa que contribuye a su construcción como objeto de admiración), también termina siendo apetecible para aquellos pretenden las riquezas que los otros tienen. De hecho, como es fácilmente franqueable es invadida en el final. Con todo, es la ventana de Víctor y el interior de una casa que nunca se ve, lo que termina siendo objeto de la mirada curiosa y “deseante” de Leonardo y su mujer. Lo que hay detrás de esa ventana permanece velado, está prohibido para el ojo del otro. Se constituye así en un enigma al que se desea acceder. La reiterada referencia a la obra de Lucio Fontana resulta pertinente: el tajo en la tela rompe los límites entre el interior y el exterior, pero al mismo tiempo aumenta la ambigüedad y la incertidumbre de aquello que “no se deja ver”.

En este juego de oposiciones entre uno y otro sujeto, entre una y otra concepción de los objetos del mundo y de los productos artísticos, se plantea otra relación que se debe analizar: la relación entre el sujeto y el objeto. Aun cuando la obra de arte es expresión del sujeto y, por lo tanto, no existe sin él, este sujeto termina siendo expulsado por la obra. Esto se debe a la autonomía de la obra y a su modo de ser en la sociedad. En todo caso, lo que el objeto artístico propone es una experiencia estética que, como plantea Adorno, “exige [...] la autonegación del contemplador, su capacidad de captar lo que los

objetos estéticos dicen y callan por sí mismos”. De ese modo, *si el conocimiento sucede en algún lugar es en la experiencia estética* (Adorno 2004, 459).

En el cierre de la película se recurre a los mismos mecanismos de constitución de la imagen en fragmentos contrapuestos, en segmentos que diseñan la dicotomía, tal como ocurre en el primer plano analizado del film. El plano final, sobre el fondo blanco de la pared del interior de la casa, muestra a los dos protagonistas sentados: Leonardo, mirando hacia el costado opuesto al de Víctor; Víctor, cuya cabeza cae inerte en el segundo final. La imagen se ha vuelto vehículo de conocimiento acerca de la naturaleza humana, sus diferencias, la fragmentación de un mundo que es uno. El espectador sólo puede experimentarlo en toda su dimensión estética; un acto despiadado de provocación ética.

3. QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO (2011): Creador – creación – creatura.

En su conferencia “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault aborda la relación entre el creador, su creación y sus personajes (Foucault, 1998). La literatura y el cine ya han dado múltiples productos que tratan este tema mediante ficciones que plantean la autonomía que la obra y sus criaturas adquieren una vez creadas por el autor. Este film vuelve trabajar esta problemática. Tampoco es nuevo el motivo del hombre que tiene la posibilidad de volver al pasado y revivir (¿para corregir?) algunos acontecimientos que lo llevaron a su presente actual, y / o llevar a cabo sus deseos, a través de un pacto con el demonio, que funciona como el “creador / autor” de un nuevo destino o historia para dicho personaje. Al menos, su rol de facilitador de una revisión o reversión de su pasado lo convierte en una especie de divinidad que experimenta con su “víctima” en la medida en que, al mismo tiempo que moviliza la posibilidad de una nueva historia, no puede evitar vérselas con la libertad del personaje que, una vez puesto en un contexto, no por pasado resulta menos nuevo ni menos desconocido.

La historia comienza en Marruecos con un mercader que es alcanzado por un rayo en el desierto y que, por milagro, refutando las leyes de la física que indican que un rayo nunca cae dos veces en el mismo sitio, es revivido por otra descarga. Este hombre tendrá desde

entonces un don. Pero lejos de vivirlo como un castigo o de usarlo con prudencia, decide divertirse con ello a costa de los demás.

En este juego se encuentra con Ernesto (Emilio Disi) en su pueblo de Olavarría y le propone regresar en el tiempo, a la fecha que él desee, para volver a vivir 10 años de su vida de la manera que mejor le parezca. En ese lapso, sólo transcurrirán en el presente 5 minutos, los que tarda en “ir a comprar cigarrillos y volver” al bar “El tránsito” donde está con su mujer, en un estado de hartazgo y silencio, propios del final de una relación altamente desgastada. A cambio, recibirá un millón de dólares.

Como en EL ARTISTA, los directores utilizan los recursos del lenguaje cinematográfico para atravesar con mirada cínica y burlona la relación de apropiación del creador y su criatura. El producto termina siendo una historia en la que nada cambia, nada ocurre y la realidad se manifiesta como un devenir vacío que sólo puede ser reparado por la ficción. Esta relación entre fantasía y realidad, verdad y mentira, magia y ciencia aparece como eje organizador desde el que se introduce el film.

Como indica Ricoeur (1999), tanto la realidad como la ficción son registros que participan del concepto de verdad. En efecto, la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo, sino que instaura mundos con el fin de redescibir el mundo, es decir, produce una representación de segundo grado o referencia desdoblada. Dicha redescipción del mundo es la representación de una ausencia que se vuelve presente mediante la imagen. La representación de lo ausente consiste en operaciones que permiten leer algo del orden de lo mismo, de la alteridad y de la analogía. La fórmula básica de la ficcionalidad, indica Wolfgang Iser (1997) consiste en la simultaneidad de lo que es mutuamente excluyente: es presencia y ausencia al mismo tiempo, es verdad y mentira, es objeto y representación.

De esta manera, aun cuando el hombre dotado del poder de hacer regresar al pasado a Ernesto, jugará con él para verlo enfrentarse con sus errores y su mediocridad, el recurso se presenta como la posibilidad de acceder al conocimiento de sí mismo, haciendo presente lo ausente, es decir, presentificando un tiempo pasado irreversible en el que el

sujeto puede verse a sí mismo como otro, que sólo es posible recorrer de nuevo mediante la imaginación.

El relato habilita, no obstante, la coexistencia entre lo real y lo posible, pues nos muestra a nosotros mismos como seres inaccesibles, y nos hace existentes en forma de simulacro, de invención: “Este mundo, que podemos considerar imaginario, es presentificado por la escritura, en el mismo lugar en el que era presentado por el habla. Pero este mundo imaginario es, en sí mismo, una creación de la literatura, un imaginario literario” (Ricoeur 1999; 45-46). Eso es exactamente lo que vivirá Ernesto: el simulacro de su pasado pero con la sabiduría y los años de su presente, lo que hará que su experiencia se vuelva insoportable, sobre todo cuando vuelve a su infancia y ve lo que fuera su propio mundo con ojos de un hombre de 63 años.

Según Ricoeur, en el orden de lo simbólico el concepto de representación es reformulado: la triada supone un nivel inicial de actividad mimética (prefiguración), la configuración en un relato y la operación final de refiguración que realiza el lector sobre la configuración y el saber compartido. A este último momento de la mimesis corresponde el sentido, producto de la actividad interpretativa. Pues la mimesis no reduplica la realidad, sino que la reactiva como metáfora, la presenta en acción, hace presente algo que está ausente.

Por otra parte, la escritura tiene un parentesco directo con la muerte (Foucault 1998): mientras que en la antigüedad el relato (la epopeya) estaba destinado a perpetuar la inmortalidad del héroe, hoy la escritura parece destinada a “matar”, a sacrificar al autor en función del personaje que se convierte en sentido revelado y, por lo tanto, el autor es sustituido por el crítico, por el comentario y la interpretación. De hecho, el film en cuestión es contado y comentado por quien escribió el texto (Alberto Laiseca) que el film versiona y transpone a lenguaje cinematográfico. Además, el personaje de Ernesto será un títere del otro, al que llamaremos el Inmortal (Eusebio Poncela) quien hará uso de sus poderes para alentarle a a revisar 10 años de su vida para volver a vivirlas con la experiencia del presente.

El film se presenta mediante un relato contado por Laiseca, voz *over*, que introduce la historia como una ficción suya y que se instituye como narrador autoral, en la medida en que se permite comentar lo que narra, al tiempo que las imágenes transvisualizan el texto verbal de origen. La mirada a cámara de Laiseca, en un franco diálogo con el espectador, elige instalar la enunciación del film en una configuración de “mensaje” (Cassetti 1986) extraña a la tradición del cine de ficción. El escritor se presenta como quien revisa su propia escritura en este nuevo discurso ícono-verbo-cinético que le pertenece a la dupla Cohn –Duprat. De este modo, Laiseca se convierte en el que interpreta y comenta el sentido re-figurado a partir de quien es, a la vez, autor y lector de la misma historia, enunciador y espectador, en un juego especular, en el que el escritor le advierte al espectador cómo debe leer la historia.

El primer plano, anterior a la aparición de los créditos, presenta una imagen inverosímil: cabritas subidas a los árboles como si fueran pájaros, comiendo las hojas, en un paisaje campestre parecido a una postal del campo argentino. Sin embargo, primera incongruencia, el narrador habla de Marruecos y de que allí, estos hechos extraños suelen ocurrir. Luego, la cámara pasa a un mercado marroquí y a un hombre con una capa roja que se dirige al desierto donde es alcanzado por el doble rayo que lo convertirá en un ser inmortal, dotado del poder de trasladar a las personas al pasado. A la primera incongruencia, se suma la segunda: la contradicción entre ciencia y magia, lo racional frente a lo irracional, lo esperable frente a lo inverosímil, anticipado por el primer plano del film y comentado por Laiseca, que alude a la infracción que este hecho supone a la ley de Gauss (proveniente de la física en relación a la electrostática y los campos magnéticos).

A partir de aquí, el hombre cobra rostro antes oculto por una capa roja. Deja de ser un hombre cualquiera y, en cambio, es mostrado en primer plano y con mirada a la cámara. Nuevamente, el film le otorga, ahora a este personaje, el lugar de un YO que se dirige al TÚ (espectador del film) en una configuración de “mensaje” en la que todo el enunciado fílmico se atribuye, a partir de ese momento, a El Inmortal, quien se dirige al espectador para referirle la historia.

Se produce, entonces, dentro del enunciado fílmico, una doble atribución de la función autoral en la medida en que uno es el escritor del texto que el film traspone (Laiseca) y

otro es el creador de la revisión de la vida del personaje con el que juega a inventar/crear otra historia (El Inmortal). Por encima de estos dos autores, está el mega narrador fílmico, responsable de las elecciones discursivas materializadas en los recursos del lenguaje cinematográfico con el que se agrega un sentido adicional a la historia. La decisión de delegarle y otorgarle cara visible al narrador-locutor de la historia en la corporeidad de Laiseca es también un modo de cuestionar y producir más ambigüedad sobre la figura de *quién es el responsable* de una historia, *a quién pertenece* el personaje y su destino.

Aun cuando Ernesto resulte un hombre indolente y mediocre, que sólo ha cometido errores en su vida y parece no haber tomado jamás control sobre sus deseos y sus actos, termina liberándose de las hipótesis que el escritor y El Inmortal instalan acerca del personaje y que guían la construcción de expectativas en el lector-espectador. Se burla de lo que ellos y el espectador esperan de él.

a) “El pacto”

Recién después de la presentación doblemente inverosímil de las cabritas montadas en los árboles y del hombre alcanzado dos veces por un rayo, comienzan los créditos y la narración es re-asumida por Laiseca, el creador y “escritor” de la historia quien, desde ahora, aparece sentado en un escritorio, enmarcado en una biblioteca (iconografía adecuada para construirlo como “intelectual” y “escritor”) y se dirige al espectador anticipándole los hechos que verá en imágenes y haciendo comentarios en registro vulgar acerca del protagonista y sus vivencias. Esta nueva disonancia entre un escritor presentado con los atributos legitimatorios (biblioteca, escritorio) y el uso de un registro verbal que lo deslegitima tiene como objetivo redundar en esa sensación ambigua que atraviesa todo el film y provocar un humor ácido que nuevamente se contradice con los hechos amargos que caracterizan la vida del protagonista, víctima del experimento al que lo tienta el Inmortal.

Además, la duplicación de enunciadores que asumen la posición de “creador” plantea también la dificultad de definir la posición de “autor”: por un lado, el primero introduce al segundo como creador; pero, por el otro, lo hace a la vez como personaje surgido de la fantasía, así lo evidencia el fragmento introductorio filmado en Marruecos.

Laiseca plantea el relato sobre la antinomia fantasía/realidad para demostrar que la ficción es acción teleológicamente concebida mientras que la realidad se presenta como una rutina sin modificaciones ni acciones relevantes como lo que ocurre en el bar “El tránsito”, situado en una esquina cualquiera de la ciudad de Olavarría, en el que los mozos sólo “espantan moscas” (literalmente). Allí es donde el Inmortal, venido desde Marruecos, aparecerá bajándose de un taxi y encontrará a su víctima.

Como dijimos, Ernesto es un mediocre. El vínculo visual que el film establece entre la presentación de Ernesto y su “tortuga” opera como metáfora de su manera de estar en el tiempo y en la vida: esconde la cabeza (Ernesto mete la cabeza dentro de su sweater) y se mueve con lentitud hacia ninguna parte, de manera monótona y casi absurda. Está sentado en el bar “El tránsito” con su mujer, ambos sentados a una mesa, no hablan, los rasgos de su fisonomía evidencian hartazgo, amargura, estatismo, desinterés. Parecen casi muertos. El Inmortal puede “escuchar” el pensamiento de ambos. Mediante una auricularización modalizada (Jost 2002) el espectador se identifica con el oído de El Inmortal que, sentado en la mesa contigua, es instituido en enunciador desde el que se focaliza la historia y desde cuyo saber nos será contada. El autor del texto, Laiseca, delega en este otro personaje de la historia el relato y el meganarrador fílmico lo elige como punto de vista desde el cual da a conocer la historia.

El Inmortal espera que la mujer se levante para ir al baño, se sienta frente a Ernesto y le propone un pacto: ir al pasado a la fecha que él desee, para volver a vivir 10 años de su vida de la manera que mejor le parezca. Entretanto en la vida cotidiana sólo pasaran cinco minutos, que tarda en salir a comprar cigarrillos y volver al bar. A cambio recibirá un millón de dólares como recompensa.

Esta es la oportunidad que Ernesto anhelaba y que según él nunca tuvo y por eso su vida era lo que era. A partir de aquí, la vida de Ernesto será “re-transitada” por él a lo largo de tres períodos: desde el pasado más cercano al más lejano hasta cumplir los diez años pactados. Estos tres períodos se materializan en tres fragmentos del discurso fílmico.

b) Regreso a sus 50 años (Los '90)

En primer lugar, Ernesto retorna al pasado más inmediato, es decir, a cuando tenía alrededor de 50 años. Entra al sanatorio donde su madre está internada con la intención de pedirle perdón antes de que muera. Más que un diálogo, tiene lugar un monólogo en presencia de su madre que no contesta. Sólo al final, a su pedido de perdón, ella dice “No”. De este primer fracaso en su intento de saldar una cuenta pendiente con su madre. regresa resulta otra frustración: la certeza de que hiciera lo que hiciese, nada cambiaría el rumbo de los acontecimientos futuros. Mientras está en su casa, comiendo el pan del día anterior (“siempre come el pan de ayer, su mujer lo compra para dárselo al día siguiente”), le avisan por teléfono que su madre ha muerto. No hay reacción ninguna.

En su trabajo de vendedor inmobiliario lejos de convencer a sus clientes sobre las cualidades de un inmueble, termina diciéndoles todos los defectos. Con su madre no existe posibilidad de reconciliación ni de reconsideración; de su mujer no recibe atenciones sino castigos y desatenciones; como vendedor hace lo contrario a lo que redundaría en su beneficio.

También intenta ofrecerle al canal 3 de la ciudad un formato televisivo novedoso al que llama “reality”. Se corresponde con el “gran hermano”, cuyo éxito ya es bien conocido por Ernesto que viene del futuro, pero el formato no funciona porque los participantes no hacen absolutamente nada y el deseo voyeurista del televidente queda frustrado. Aquí aparece una crítica a la TV que pretende mostrar con ese formato mostrar “la realidad”. Sin embargo, si el creador (en este caso el propio Ernesto que se adjudica la idea) no interviene, guionando las acciones de los personajes y transformando así lo que se exhibe en ficción, nada hay en “la realidad”, estática y rutinaria, que entretenga al televidente. Sólo la “mentira”, la “invención”, ofrece algún interés que supere la realidad, dado que puede organizar las acciones en dirección a un fin y a una construcción de sentido.

Finalmente, Ernesto intenta aprovechar su conocimiento del futuro y llama a la embajada de EE.UU. para alertar acerca del atentado a las Torres Gemelas. Lejos de recibir un premio o una condecoración, termina encarcelado por haber dado tal información y lo torturan para que diga de dónde extrajo ese dato. No puede hablar y termina recibiendo aprietes y castigos.

Este primer retorno, que no llega a los 10 años pactados porque es devuelto al futuro para rescatarlo de la cárcel norteamericana, sólo le produjo a Ernesto una mayor frustración y padecimiento debido a las consecuencias de decisiones irracionales y poco inteligentes en pos de adjudicarse valor o de obtener reconocimiento. El Inmortal le aclara, entonces, que él no iba a poder cambiar nada en el curso de los acontecimientos avisando acerca del atentado. En todo caso, podría haber avisado un día antes aunque los hechos ocurrirían igual. Se trata de “realidades paralelas”: la que ocurrió y la que podría haber ocurrido. En todo caso, la misma diferencia que existe entre la ficción y la realidad. El juego se da en la ficción, porque, aún cuando no puede imaginarse lo que no existe, como aclara Laiseca para indicar que no hay diferencia entre la ficción y la realidad, ambos registros no pueden influir en el otro. La ficción, en este caso representada por el retorno al pasado, sirve para “entender”, “comprender” e incluso “interpretar” la realidad, no para cambiarla.

c) Regreso a su adolescencia y juventud (Los '70)

Ernesto debe volver al pasado para completar los 10 años que estipula el pacto. Aparece frente al triple espejo del botiquín de un baño. Se mira y el espectador ve tres rostros jóvenes (Darío Lopilato). Ernesto se descubre joven, sin panza ni dolores de rodilla. Decide hacer lo que no hizo entonces: irse de ese pueblo chato de provincia a la ciudad de Buenos Aires. Se despide de la tortuga y de la novia, a la que le anticipa que lo va a dejar por otro, que va a formar una familia, que va a abandonar sus sueños, que su marido la va a engañar, etc. Laiseca comenta entonces que “contar el paso del tiempo es suficiente para amargar a cualquiera”. Haciendo dedo se va a vivir el Buenos Aires de los '70: sexo y rock and roll (drogas, no). Esta aclaración hecha por Laiseca es otro modo de mostrarlo, siempre incompleto, no jugándose totalmente por nada y, sobre todo, de mostrar a un personaje exento totalmente de imaginación. No es casual que, por su falta de imaginación, decida registrar como propia la canción (letra y música) de “*Imagine*” de John Lennon antes que él la componga.

A partir de esa idea, curiosamente, le va bien. Por eso, Laiseca prefiere contar personalmente este fragmento de su vida. Durante todo este fragmento, sin embargo, Laiseca lo llama “Ernestito”, una manera de empequeñecer absolutamente todo lo que

hace, más allá de su juventud, que también es representada de manera absurda, vacía, mediocre. Tiene chicas, tiene fama con "Imagine". En una entrevista radial, recibe halagos de las oyentes femeninas y, cuando un oyente le critica su "falta de swing y talento", el entrevistador lo defiende (él se quiere ir) pero confirma que "un artista puede serlo aún sin swing ni talento", en una dudosa crítica a la creencia en los estereotipos. Irónicamente, Laiseca lo menciona en una lista junto a Jim Morrison, Eric Clapton, Frank Zappa y Bob Dylan para mostrar la "vanidad del plagiario".

Termina casándose con Paulita, en lugar de divertirse y, peor aún, Paulita tampoco sabe si está con él porque está enamorada o porque es famoso. El sueño de la fama y el éxito dura poco: le llega una demanda por adulterio de su mujer y una denuncia por plagio de la discográfica de John Lennon. Sale a la calle a denunciar cosas que van a ocurrir, terminan encerrándolo por loco. Entonces, intenta suicidarse. El Inmortal le rescata de esta situación, lo vuelve al futuro y le advierte que no está permitido suicidarse. También le explica que tiene que completar 7 años, 25 días y 14 horas que todavía le debe.

d) Regreso a un primera infancia: Ernesto bebé (Los '50 / '60)

Hasta aquí, El Inmortal había jugado con su personaje dándole la posibilidad de hacer otra cosa de lo que había hecho. Sin embargo, en cada una de las oportunidades, Ernesto intenta hacer lo que está prohibido: anticipar desastres que no pueden ser evitados, suicidarse. Cambiar la realidad, modificar el destino, no es posible ni siquiera en la ficción, que se somete al principio de verosimilitud. Esta libertad que Ernesto se adjudica enfurece a El Inmortal (creador de estas nuevas historias de vida que terminan siendo las mismas, las viejas, las ya vividas) y por eso lo envía al momento de su nacimiento para que vuelva a vivir los primeros 7 años de su vida, en los que nada puede hacer para modificar su vida, aunque los viva con la mentalidad de los 63 años que tiene. De manera que lo somete al castigo, al infierno, de ver pasar sus horas, sus días y sus años a partir de la repetición del primer plano de las sucesivas tortas de cumpleaños. Ernesto, en el lugar del ojo de la cámara, sopla como autómatas las velitas, sin poder tomar decisión alguna sobre sus actos. La voz over de Ernesto adulto reproduce el pensamiento de un niño que ve, piensa y siente como un hombre de 63 años.

“Esto es una tortura: todo el tiempo del mundo y nada para hacer, sólo pensar, pensar, pensar [...] la impotencia absoluta” [...]. “A la dictadura de los adultos, sólo la pueden soportar los chicos porque los consideran dioses; a la violencia, a las humillaciones las consideran algo natural”.

Ernesto ve morir a su padre electrocutado con la máquina de cortar pasto (sabe que morirá de ese modo pero esta vez no trata de impedirlo). Laiseca remite la escena a su propia relación con su padre a quien tampoco ha querido. De ese modo, justifica la inclusión de esta escena. Aquí aparece otro aspecto de la relación entre el autor y su obra: el producto artístico es un modo de auto-semiotización por parte del artista. El creador necesita otorgarse un sentido, entender, comprender su propia historia. No es la primera vez que Laiseca establece paralelos entre el personaje de Ernesto, del cual se burla, y él mismo. De igual modo, El Inmortal se enoja con su personaje, quiere que haga otra cosa. Pero, siempre, la realidad parece superar los intentos encaminados a modificarla o, en todo caso, a recrearla para otorgarle otro significado.

Una vez cumplido el pacto, Ernesto se encuentra en la misma vereda con El Inmortal que lo espera con un maletín para cumplir con su parte. Mientras Ernesto toma el maletín y se dirige hacia la izquierda del plano, con paso amargo, agobiado, El Inmortal lo ve alejarse y piensa: *“A Ernesto lo siento cerca, como un hermano. Ni los más terribles déspotas de la historia tienen la capacidad de daño de un hombre mediocre, chato y amarrete como Ernesto. Este tipo me fascina”.*

e) Fin del pacto

Ernesto vuelve al bar “El tránsito” donde está su mujer. Antes, se detiene en el kiosco a comprar cigarrillos. La voz *over* de El Inmortal nos lo presenta: “su nueva obra maestra”. Algo cambió en Ernesto en ese viaje de retorno. Ya no es el mismo. Perdió todo, “hasta la mediocridad” (Laiseca *dixit*). La mujer le pregunta dónde ha ido y le dice que, por su cara, parece “otro”. Le da el maletín a su mujer. Le anuncia que ese millón de dólares es de ella y que se va.

A continuación, Laiseca retoma el discurso y habla acerca de la inmortalidad y de la conciencia de la muerte que sólo tienen los hombres, en comparación con los animales

que la ignoran. La tortuga mete la cabeza en su caparazón para pasar el invierno y Ernesto mete la suya adentro del pullover. Paradójicamente, el hombre es puesto en paralelo con el animal con quien fue asociado durante todo el film. Ernesto vuelve a ser “nadie” y debe pasar el tiempo que le quede.

Laiseca termina despidiendo a su personaje, El Inmortal, a quien trata sin piedad: “lo más terrible es saberse inmortal”, ya que “para los hombres, todo tiene el peso de lo irrecuperable y azaroso”. Pero, una vez terminado el relato de Laiseca, los directores agregan un fragmento que nos reencuentra con El Inmortal en un coche en París, que se dirige a la Universidad en busca de su nueva víctima: un profesor universitario de filosofía que intenta explicar a sus alumnos la “dimensión ontológica del objeto”, “la esencia, la propiedad trascendental”, “lo micro, la molécula”, etc. Sus alumnos no lo entienden. El Inmortal se acerca para ofrecerle el trato, mientras piensa: “Este me encanta: culto y bruto, doble de bruto”.

La película presenta un juego de cajas chinas en las que cada una de las tres instancias enunciativas se va introduciendo subordinada a la otra. Los directores (meganarrador fílmico) introducen a un segundo narrador, Laiseca, autor de la historia que el film traspondrá al lenguaje cinematográfico. Laiseca crea al personaje de El Inmortal, producto de una transgresión a la ciencia y a la verosimilitud, es decir, producto de una fantasía imaginada por su autor. Y, finalmente, este personaje elige a un sujeto, Ernesto, para convertirlo en protagonista de su propia historia re-visitada y experimentar con esta posibilidad.

Laiseca es presentado en un marco convencionalmente asociado al escritor, intelectual rodeado de libros en su escritorio, pero, a diferencia de ese personaje serio y de lenguaje culto instalado en el imaginario popular, se expresa en un registro que mezcla elementos del léxico culto con otros de origen popular y vulgar: “Uno puede coger pero con un punto de vista ontológico”. De modo que, el personaje, no sigue los lineamientos asignados. Se desprende de sus autores y habla de sí mismo, comenta acerca de su obra. No la narra, la interpreta, la comenta, guía la lectura del espectador.

El Inmortal, creado por Laiseca como autor de la otra historia de Ernesto, resulta ser un tipo sin escrúpulos que juega con su víctima. No sabemos cuál es su objetivo, pero es presentado como un ser oscuro y del que uno no puede fiarse. Es español, pero toma mate con Ernesto y aparece en Olavarría en busca de algún “boludo”, como casi todos los habitantes de la Argentina. Pero no solamente no logra que su personaje haga lo que él quiere sino que, además, termina descubriendo su capacidad de daño, mucho mayor que la de él mismo.

Finalmente, cada uno de los creadores abandona a su creación, la desprecia, quizás porque sienten haber sido abandonados por su propia obra. Laiseca desprecia a El Inmortal con desprecio, considerándolo un ser poco digno de admiración por saberse “inmortal”; El Inmortal abandona a Ernesto, quien lejos de usar el maletín en beneficio propio se lo entrega a su mujer a cambio de su libertad (algo que hizo reiteradamente en su retornos al pasado, excepto cuando volvió a su infancia y no tenía la posibilidad de decidir). Por último, los autores del film abandonan a Laiseca y continúan su historia, ofreciéndole al Inmortal una nueva víctima: un profesor universitario culto, intelectual y soberbio, supuestamente alejado de la vulgaridad del hombre mediocre. El personaje tiene la posibilidad de tomar venganza de su autor y convertirlo en objeto de su juego. Por lo meno así parece anunciarlo el final, en una estructura circular que, lejos de dar por terminada la historia, reabre la relación entre el creador y su criatura.

* * *

La filmografía de Cohn Duprat da cuenta de ciertos ejes temáticos y ciertos motivos recurrentes: la problematización acerca de la ética, la contraposición de clases y puntos de vista, la polémica acerca de la esencia de la obra de arte, la irreversibilidad entre pasado y presente. Además exhibe la preferencia de los directores por analizar estos dilemas y contradicciones en el seno de la clase media argentina. De ahí que los recursos cinematográficos abundan en ambigüedades que acentúan en el espectador la dispersión en el juego de identificaciones: resultan provocadores en la medida en que lo

sitúan en la incomodidad, en la incierta sensación de no saber con quién identificarse o de vacilar entre una y otra identificación.

Las películas buscan confrontar al espectador consigo mismo y con su conciencia social o de clase. Lo hacen presentando personajes que construyen diferentes confrontaciones. El enfermero y el artista, el culto y el vulgar, el escritor y su personaje (el destino y su víctima). Aun cuando las posiciones estén definidas y hasta, explícitamente, los personajes emitan juicios acerca de unos y otros, el espectador es uno y es el otro alternativamente, y la experiencia vivencial frente a los films oscila entre el rechazo y la admiración de los personajes y sus conductas. Finalmente, el más despreciable se salva y redime; el más respetable se degrada y vuelve miserable.

Ésa es la idea de los directores: provocar la reflexión acerca de la clase media, sector al que van dirigidos sus films. Ellos mismos sostienen que es la clase a la que pertenecen y que conocen bien. Pero, fundamentalmente, es la clase que acusa la mayor cantidad de contradicciones. Como planteaba Barthes en 1957 respecto de la burguesía francesa, se trata de una clase productora de “mitos”, o sea, de representaciones con las que oculta su origen y así se asigna una identidad de clase que la posiciona dentro de la sociedad.

Cohn y Duprat recogen esas contradicciones de la clase media argentina que, como la burguesía a la que refiere Barthes, aspira a un posicionamiento social que supone la negación de sí misma.³ Los directores aluden a una tensión que se manifiesta en sus films en todos los niveles del discurso cinematográfico. Esto se advierte no sólo en el contenido narrativo debido a que los argumentos plantean una posición contradictoria de los actantes que intercambian roles y desafían las expectativas del espectador, sino también en todo el material iconográfico y auditivo que siempre refiere a dicotomías nunca resueltas. En todo caso, es la ambigüedad que atraviesa la realidad misma.⁴

³ Para nosotros la clase media es donde se ven las contradicciones más divertidas, más picantes. La gente que quiere conseguir trabajo, la gente que quiere progresar, la gente que quiere ahorrar, la gente que quiere tener cuatro hijos y un auto para ponerlos adentro. Para nosotros esta situación generara chispazos divertidos y contradictorios. Nosotros somos eso también, por eso lo conocemos” Gaston Duprat (Entrevista realizada por el equipo de investigación el 16-10-12 en Parque Saavedra, Buenos Aires).

⁴ Esa tensión me parece que en la realidad es mucho más confusa y ambigua.[...] Entonces lo que me parece bueno de nuestra película es lo ambigua que es. No hay buenos y malos. Es la realidad como

Los planos son concebidos como cuadros siempre incompletos en los que aparecen iconografías dobles y en una distribución que acentúa oposiciones: dos personajes, uno mira a un lado y el otro al otro (EL HOMBRE DE AL LADO), uno camina hacia el *off* lateral izquierdo del plano mientras el otro va para el otro costado derecho (QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO), uno mira a la cámara mientras el otro es tomado de espaldas (EL ARTISTA). Los colores y la iluminación también se disponen en claroscuros que refuerzan la oposición blanco/negro (EL HOMBRE DE AL LADO), o la luz y la sombra (EL ARTISTA). Finalmente, los procedimientos de auricularización oscilan entre los sonidos del adentro y del afuera (EL HOMBRE DE AL LADO), de la música nacional y la música extranjera (QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO), o entre el silencio y las conversaciones del entorno inmediato (EL ARTISTA).

Toda ruptura y / o cambio de paradigmas trae aparejado un estado de incertidumbre que se manifiesta en la aparición de conflictos o dilemas que la sociedad intenta explicar. A veces esas contradicciones forman parte constitutiva de una idiosincrasia, de un modo de ser y de pensar que modela la praxis social. En este caso, dicha crisis ha sido analizada en relación al estatuto de la obra de arte y a los imaginarios que predominaron acerca de la pintura, la literatura, la música o la arquitectura.

El debate que los films dejan abierto acerca del arte en general y su relación con el público y la sociedad manifiesta, en todo caso, la propia esencia de lo artístico, a caballo entre lo individual y lo social, entre lo general y lo particular, entre el afuera y el adentro, entre la forma y el contenido, entre lo literal y lo figurado. Como explica Adorno: “Aunque el arte sueña lo absolutamente monadológico, está impregnado (para bien o para mal) de lo general” (Adorno 2004, 446). Por otra parte, la industrialización y la tecnología han ejercido una influencia insoslayable sobre la producción artística y sobre el modo en que el arte ha incorporado dicha realidad y la ha convertido en materia estética. Dicha hibridación entre técnica y arte; o incluso, entre ciencia y literatura, plantea nuevos modos de decir en la obra de arte y de sobrevivir bajo las relaciones de producción dominantes.

es. Así de triste, de rústica, de dura y también de humana”. Mariano Cohn (Fragmento final de la misma entrevista citada en nota al pie anterior).

II

Instituciones y subjetividades en el cine de Pablo Trapero

1. EL BONAERENSE (2002): Las formas de lo masculino.

“El modelo hegemónico de masculinidad, norma y medida de la hombría, plantea la paradoja por la cual quien nace con órganos sexuales masculinos debe someterse a cierta ortopedia, a un proceso de hacerse hombre”

Norma Fuller

En EL BONAERENSE es posible rastrear las huellas de una concepción de género de basamento andrógino concebida únicamente sobre el binomio femenino y masculino. Es justamente esa concepción de género la que ha dado lugar a la construcción de conceptos sobre la masculinidad como los que surgen de la bibliografía sobre el tema: “masculinidad” es cualquier cosa que los varones piensen y hagan; es todo lo que los varones piensen y hagan para ser varones; es la idea de algunos varones de ser considerados “más hombres” que otros y por último, es cualquier cosa que no sean las mujeres.

Dichos conceptos han limitado otras maneras de analizar cuestiones de género en la sociedad contemporánea a partir de lo que consideramos una perspectiva crítica que se refiere al mismo como una cuestión relacional (Viveros Vigoya 2007, 33). Nuestro análisis recurre a la perspectiva filosófica de Judith Butler quien considera que el “género es el aparato mediante el cual tienen lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino” (Butler 2006). Según la autora el “género requiere e instituye su propio y distinto régimen regulatorio y disciplinario” y aclara que una “norma no es lo mismo que una regla, y tampoco es lo mismo que una ley” ya que considera que “una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de normalización”. Por eso, si el género es una norma, no es lo mismo que un modelo al que los individuos buscan aproximarse. Por el contrario, es una forma de poder social que produce el campo

inteligible de los sujetos y un aparato mediante el cual se instituye lo binario del género (Butler, 2006). Para Butler el género es la repetición de actos y su efecto se produce a través del cuerpo que reproduce gestos, movimientos y estilos de diverso tipo. A partir de allí se constituye la ilusión de un ser perdurable con un género (Butler 1990, 179). En este sentido considera que el “yo” está constituido por el efecto que tiene la repetición de una cadena de representaciones. Esta perspectiva teórica plantea que el concepto de género debe estar separado de lo masculino y lo femenino para que sea posible explicar, deconstruir y desnaturalizar el poder hegemónico que imposibilita, precisamente, pensarlo y cambiarlo.

Desnaturalizar el género permite mostrar que la heterosexualidad institucionalizada crea el género. Categorías de género como de varón y mujer son útiles a esta sociedad en la medida en que a través de ellas se han establecido la división del trabajo, el matrimonio y las relaciones de parentesco. Desde esta perspectiva, la masculinidad y la feminidad no se vinculan necesariamente con los varones y las mujeres, lo que le permite flexibilizar y otorgar variabilidad a las identidades de género.

Un análisis que contribuya a la deconstrucción del concepto de género podría llevar a considerar la masculinidad desde otras categorías para alcanzar un diálogo que se atreva a desandar el concepto hegemónico de masculinidad. En este sentido, Michael Kimmel plantea la existencia de otras masculinidades, nuevas formas de ser varón. Al hablar de “nuevas masculinidades” se presenta la necesidad teórica de analizar el rumbo de las reglas que anteceden a la conformación de un sujeto inscripto en la sociedad contemporánea. Esta deconstrucción tendría como objetivo poner en discusión las categorías que acompañan a la masculinidad y que construyen la identidad de los varones, de modo tal de abrir el terreno hacia la construcción de nuevos modos de pensar lo masculino. De ahí, la necesidad de ahondar sobre la identidad entendida como la posición de alguien que se “supone o se busca”, tarea que remite a la reflexión de todos los individuos que se sumergen consciente o inconscientemente en el camino de encontrarse a sí mismos.

Esta búsqueda de la propia identidad concita rasgos que caracterizan al sujeto y plantea la necesidad de repensarse. El sujeto contemporáneo se encuentra atrapado por normas

que no pertenecen a este tiempo y que provienen de una visión andrógica cuyo efecto es la normalización, regulación y ordenamiento de la vida de las personas. La inadecuación entre esas normas y los cambios socioculturales a los que se asiste obliga a repensar los conceptos productores de identidades sexuales. En este sentido, realizaremos un análisis del dispositivo cinematográfico como productor de un discurso con el cual se identifica un sujeto.

El trabajo busca explicitar diferentes niveles de transformación que contribuyan a la activación de formas que permitan comprender y sensibilizar. Virgilí Pino define a la sensibilización como la posibilidad de abrirse a un tema. Constituye el primer paso para entender un proceso. Tiene por función dar a conocer inequidades que normalmente se ven como naturales para descubrir que pueden ser deconstruidas (Virgilí Pino 2014, 12-15). En este sentido, Virgilí Pino considera que una categoría de género debe surgir a partir de un trabajo con el sistema de significados sobre el ser varón y el ser mujer con el objetivo de “explicitarlo, reflexionarlo, y deconstruirlo” (Virgilí Pino 2014, 36)

A partir de este marco conceptual indagaremos el discurso fílmico de EL BONAERENSE tomando en cuenta la categoría de *género* y la noción de De Laurentis, para quien el cine es una tecnología del género: “Género es una representación, que se ha construido históricamente y se sigue construyendo hoy en día a través de otras representaciones, significados, ideologías y discursos. El cine, como una *tecnología del género*, constituye una fuente de primer orden para esa indagación” (De Laurentis 1992).

a) La vida “natural”

“El Zapa” (como le dicen en su pueblo) es un hombre oriundo del interior de la Provincia de Buenos Aires. Su universo es cercano a la vida de campo. Vive tranquilamente, sin horarios, urgencia, ni preocupaciones. Las personas que habitan el pueblo se relacionan entre sí como si fueran una gran familia. La película comienza mostrando cómo él y sus amigos ven pasar el tiempo. Está tirado en una silla, su cuerpo habla por él. Junto al grupo, un policía que mira en la misma dirección. Sólo que éste parece atento, lo que responde a una exigencia laboral que parece ajena al resto de los varones que comparten la mesa. Ellos sentados en un tiempo ocioso; el policía parado trabajando. Su

actitud corporal da cuenta de ello. También su uniforme y el pelo corto, alineado. Esta escena será retomada al final de la película sólo que los roles y quienes los asumen habrán cambiado.

La escena está construida desde adentro del bar y muestra una mesa lejana. Esto le da a la calle del pueblo serenidad, soledad y tranquilidad, sensación reforzada por la presencia de un solo auto. La posición y el movimiento de la cámara logran representar la fisonomía de un pueblo sin negocios en una mañana clara. La imagen en el fondo se completa con la fachada de una iglesia que confirma que aquella tranquilidad se debe a una vida de costumbres conservadoras y, por ende, tan pura como el cielo celeste que completa el fondo de la escena. Esa paz, ese silencio, solo se rompe cuando una mujer llama a Zapa desde la vereda de enfrente a los gritos: “Zapa, te llama el Polaco, dale apúrate!”. El Polaco es su jefe y lo reclama desde una informalidad laboral que parece ajustarse al incumplimiento de horarios similar al abandono con el que se realizan las tareas.

Tras el llamado de la mujer, el Zapa se toma la cabeza con las dos manos. La escena muestra la autoridad con la que lo llama esa mujer cuyo tono simula el de una madre que le avisa a su hijo que su almuerzo está listo, mientras el niño juega en la plaza con sus amigos. Lo trata como si fuera un niño, como si hubiera que decirle qué hacer y cuándo. En respuesta al llamado de la mujer, el joven se levanta de la silla, cruza la calle y envalentonado por las voces de sus compañeros (que le dicen “no te vas a perder eso, ¿no?”, “No te distraigas Zapa eh?”) le pregunta a esa joven sobre lo que hizo o no hizo la noche anterior, siguiendo con deseo todas sus respuestas. La sigue, apura el paso y busca su mirada.

Zapa trabaja como cerrajero y el Polaco es su jefe. Cuando entra en el local alguien dice: “¿Qué linda hora eh?” con lo que queda establecida la informalidad laboral y el incumplimiento de horarios. Su jefe le espeta de inmediato: “¿Qué te sentás pelotudo, no lo viste a Gómez? ¿Qué tenés en la cabeza? Mira la llave que le hiciste, están hechas para la mierda”. Más tarde cuando el día transcurre su jefe expresa: “todas las semanas lo mismo, hace diez años que trabajás acá y no aprendiste a limpiar el banco”. En el universo que habita Zapa es natural que su jefe lo llame desde su catre y lo reprenda por haber hecho mal su trabajo. La relación laboral se plantea en línea con una concepción

paternalista en la que su jefe varón le dice como un padre autoritario lo que tiene que hacer porque es el dueño del taller y el Zapa, su aprendiz. Entonces, el Polaco le encarga una tarea turbia. En ese momento cambia el tono de su voz y le dice “Zapita esta gente es de confianza anda con ellos”. Sin saberlo, el Zapa se verá envuelto en la comisión de un delito. Y su jefe lo traiciona. Zapa intuye que algo malo hizo y confirma esa sensación cuando la policía va a buscarlo a su casa. Pesa sobre él el cargo de partícipe necesario en el robo de una caja fuerte en calidad de cerrajero. “Mendoza, Enrique Orlando, alias: “Zapa”, argentino, masculino, profesión: cerrajero” así completan su perfil en la comisaria. Sin embargo, pronto logra salir de esa situación gracias a las mismas informalidades sobre las que se sostiene un entramado social que responde a lazos solidarios invisibles. Este entramado pone a Zapa en una posición casi infantil. No sabe qué hacer para defenderse y parece librado a las decisiones de los demás miembros de la familia.

Zapa vive en una sociedad patriarcal en el que los varones mayores de su familia se encargan de solucionar su “problemita”. Para ello se ve obligado a dejar su pueblo y pasar de un lado al otro de los barrotes. Su tío lo saca de la cárcel, resuelve el problema con la justicia y le da una dirección en Buenos Aires de alguien que lo va a ayudar. Todo muestra que Zapa no sabe actuar en la vida y las palabras de su tío, al pie del micro que lo lleva a la ciudad, son la representación de dicho patriarcado: “De la vieja y de la familia, de eso, me encargo yo”.

Hasta este momento, Zapa concibe la vida según una lógica paternalista que opera con relaciones verticales. Esta lógica se traslada con él del campo a la gran ciudad. Y también opera, desde luego, dentro de la Policía Bonaerense. Al estar acostumbrado a responder a un mandato paternalista, no encuentra grandes dificultades para inscribirse en una institución como la policía. Allí también responde a un páter que en un primer momento está representado por el comisario Molinari.

Obligado, entonces, por la circunstancia y respondiendo al consejo paternal de su tío, se sube a un micro que lo lleva rumbo al conurbano bonaerense. De fondo se escucha un pericón, típica melodía con la que se baila en la llanura pampeana, elemento sonoro utilizado para ambientar la escena que, además, establece el lugar geográfico en el que se desarrolla dentro de la República Argentina. La melodía está acompañada por una voz

de mando ejecutada por el bastonero del pericón que grita “A la vos de aura” y replica órdenes como: “¡Tome a la derecha!”, mientras su tío le sugiere que se suba a ese micro y se vaya del pueblo; “¡Preparase para la demanda!”, mientras se prepara para otra vida lejos de casa y se hace cargo de su destino; “¡Para lo que viene!”, mientras imagina cómo será lo que la vida de ahora en más le ha de deparar.

El bastonero que se escucha se convierte en el enunciador de la escena, su voz tiene la característica entonación fuerte de quien pronuncia órdenes y se alinea con un nosotros que representa a los varones. Esta intertextualidad es una metáfora de lo que se espera de los varones, que tomen decisiones, que hagan cosas, que tomen a su cargo la vida, que se hagan cargo de sus asuntos y que se responsabilicen. La escena confirma el inicio de la narración y desde aquí la centralidad del concepto de masculinidad se instala y coincide con las definiciones que provienen de la bibliografía: los varones son aquellos que puedan hacer “cualquier cosa”, “piensen y hagan”, “hagan para ser hombres”, “algunos hombres son más hombres que otros”.

Por otro lado, la melodía del pericón muestra un quiebre en la narración porque anuncia un cambio en la vida del personaje que se ve obligado a dejar atrás una forma de vida por otra que desconoce. Pero, además, la escena se impone como pasaje. Zapa inicia un pasaje de niño a adulto. Con el cambio de ambiente cultural también se produce un cierre de un ciclo en la vida del personaje. Esta salida del pueblo constituye un quiebre en la vida de Zapa. Tendrá que dejar atrás quien era para dar paso a Mendoza, moldeado por las formas de vida propias del conurbano bonaerense. Llega a San Justo, partido de La Matanza, con todas las recomendaciones que le dieran en el pueblo y comienza un camino que lo lleva a incorporarse a la Policía Bonaerense, gracias a los buenos oficios de su tío a quien le deben un “favorcito”. Es así que “el Zapa”, como le decían en su pueblo, queda atrás para dar paso a “Mendoza”.

b) El pasaje

Desde que se baja del micro, Mendoza comienza sin saberlo un pasaje que lo convierte en un espectador de lo que pasa dentro de la policía. Cada una de sus observaciones es tomada por una cámara subjetiva y constituye un elemento intradieгético. Las escenas

de la película se orientan desde Mendoza que se constituye en el ojo que narra. Su ojo guía la mirada del enunciatario dentro de la fuerza policial. Es un espectador pero, al mismo tiempo, todo lo que vive lo va modelando como persona, como varón y como policía. Con su incorporación a la fuerza se produce un cambio identitario profundo.

Desde lo enunciativo tiene lugar un cambio en el personaje. En la primera parte de la película, todos lo llaman “Zapa” o “el Zapa”; después que se produce el pasaje del campo a la ciudad, de la vida “natural” a la vida institucional, “el Zapa” se convierte en Mendoza, y nunca volverá a ser quien era. Se va construyendo como varón a partir de las representaciones que este grupo de personas tiene sobre el binomio masculino y femenino.

El pasaje que realiza Mendoza en la institución policial comienza con su ingreso irregular, sin la instrucción correspondiente, por lo que en los primeros días no tiene un arma. Por eso, lo tienen como ayudante en la comisaría y no sale de allí. Posteriormente comienza la instrucción en aulas. Allí se ve a un Mendoza que no presta atención y al que todo lo distrae. Hasta que la falta de personal hace que un superior lo envíe a la calle, aún antes de concluir su formación.

Relativamente pronto se va involucrando en actividades cada vez más riesgosas. Algo en su instinto va cambiando y comienza a comportarse de manera más agresiva y osada.

La experiencia sexual con su instructora, llena de pasión carnal, se convierte en violencia. Como si las tensiones que le produce su nueva ocupación y el cambio de rol que ésta le demanda (que incluye actos de corrupción), se traspusiera a su sexualidad. La instructora no tarda en observar este cambio en las relaciones sexuales que pasan de apasionadas a violentas.

c) La institución

La película presenta, por un lado, el modo en que la policía bonaerense concreta la incorporación de personal a la institución. Por el otro, muestra en qué medida una institución se conforma a partir de las acciones de los sujetos que la integran, pero que a su vez estos sujetos son modelados por la propia institución. Es en esta última dirección que se afianza el concepto de construcción social. A partir de la incorporación a la policía

bonaerense se opera un cambio en la persona de Mendoza. El personaje comienza a estar atravesado por la institución a la que, de a poco, se va incorporando. Esta transformación se evidencia en su cuerpo, le cortan el pelo, le cambian la ropa, usa uniforme, lo obligan a hacer una instrucción, toma clases, tiene que hacer actividad física, etc. Va por obligación, al comienzo no entiende mucho, confunde identificaciones, se ríe fuera de lugar.

Una característica de Mendoza es el manejo de los silencios. Las escenas están plagadas de momentos en los que sus intervenciones se realizan a través del silencio, con lo no dicho, con lo que no expresa. Esta característica de Mendoza dentro de la institución policial es algo positivo que juega en favor de suyo. Porque no discute, ni siquiera después de tres meses de no cobrar el sueldo por un error. Los silencios, además, contribuyen a que Mendoza oculte lo que no sabe. Su desconocimiento se observa en una escena en la que Gallo le entrega su propia arma y le aclara “esta arma es personal, mía” y le pregunta: “¿Sabes usarla?” Mendoza piensa antes de responder y recibe el arma mientras Gallo grita: “No me apuntes a mí”. Él contesta: “Sí, en la colimba una vez la usamos”. Tras lo cual Gallo le dice: “No te vayas a tirar un tiro en la bolas, eh?”. En otra escena, cuando va al polígono de tiro después de la práctica, recibe el blanco y observa que no dio en el blanco ni una sola vez. La cámara toma su expresión en el momento en el que chequea el círculo en silencio como si se pudiera ver la reflexión interna del personaje, del varón que no puede decir que no sabe.

d) Los varones

Mendoza aprende a incorporarse a la policía observando, en primer lugar, al comisario Molinari, quien desde el primer día expresa su profundo hastío por ese trabajo. El ejemplo más claro se observa en la escena en la que celebran la Navidad en la comisaría. La fecha los encuentra trabajando por lo que sirven una mesa con pan dulce, sidra y otras bebidas alcohólicas. Aquí se puede ver que tanto Molinari como Mendoza, quienes, obviamente, tienen distintas jerarquías, están sentados a la mesa, mientras que sus compañeras policías, una de ellas “cabo primero”, sirven los platos. Esta escena indica que cuando se reproducen las tareas domésticas en el ámbito de la institución, sus

jerarquías quedan de lado y la distribución de tareas responde a cánones sexistas previamente instituidos.

Al momento del brindis, a las doce de la noche, y como si de fuegos artificiales se tratara, son varios los que toman sus armas y comienzan a lanzar tiros al aire. Lo hacen mujeres y varones por igual. Mendoza aparece en la escena con pirotecnia en la mano, con solo unas estrellitas inofensivas cierra el círculo alrededor de la mesa. La cámara elige poner en el centro la imagen de una mujer que empuña una metralleta, un arma importante en la escena con la cual dispara al aire con una gran carga de agresividad. Esta escena ejemplifica, en términos de Butler, al género como *acto performativo*, que no se encuentra construido por el cuerpo sino por los actos cotidianos, repetitivos, gestos y modos de actuar que condicionan (Butler 2015). En este sentido, la mujer policía estaría actuando dentro de la fuerza policial una masculinidad más lograda que la del propio Mendoza.

Pero quizás el personaje que encarna con mayor vigor el ideal masculino en la institución sea Gallo. En varias escenas se muestra a este suboficial como el más exitoso dentro de la fuerza. A él le corresponden los enunciados que ordenan, organizan, afirman autoridad y deciden acciones que se relacionarían con “todo lo que los varones piensen y hagan”, “lo que los hombres hagan para ser hombres”, “más hombres que otros hombres”. En la película, todo el tiempo trabaja sobre la idea de que ser varón es no ser mujer. Durante la instrucción, quien les da clases de entrenamiento físico, los apoda “mariquitas” cuando no resisten la carga de algún ejercicio. De este modo, ser mujer es una descalificación.

Durante el festejo de navidad se pasa de la mesa al baile después de las doce. En un momento, el comisario Molinari se aparta del grupo y se acerca tambaleando hasta una pared. La escena admite una doble interpretación: o bien que Molinari decide orinar allí o bien masturbarse. Esto último lo sugiere ciertos movimientos de cámara y un cambio de plano. A dicha escena le sigue otra en la que está sentado en un escritorio. Va de un plano general en el que la cámara lo toma moviendo un juguete: un patrullero con un policía que lo conduce. Esta imagen remite a un acto de reflexión ligada a algún momento de la infancia, tal vez uno en el que se le pregunta a un niño: “¿Qué querés ser cuando seas grande?”; uno cuya respuesta probable pudiera ser: “Quiero ser policía”, “Quiero ser bombero”. De allí, se pasa a un primerísimo primer plano del rostro de Molinari bañado en

sudor, con una mirada entre perdida y alterada, inundado de un profundo silencio interior, intervenido por la música de cumbia con la que se festeja navidad. Es una escena en la que se pone de manifiesto la profunda decepción por tu trabajo en la institución. La misma sensación con la que Molinari recibe en su primer día a Mendoza y le pregunta: “¿Querés ser policía?, ¿Sabes dónde te metes?”. Dos preguntas que van en la misma dirección y confirman el hartazgo del personaje. La primera en realidad quiere preguntar si está seguro de querer ser policía y la segunda enfatiza su propio hastío.

Esta escena de profundo cansancio se puede comparar con otra de EL LOBO DE WALL STREET en la que Leonardo Di Caprio comparte un almuerzo en un restaurante con su jefe, Matthew McConaughey. Este último le explica que para poder realizar el trabajo de corredor de bolsa hay dos cosas claves: en primer lugar, estar relajado y en segundo, tener el cerebro alerta. Para lo cual se masturba por lo menos dos veces al día: “es un tratamiento para no caer como el roble, para no implotar”. Por otro lado, cuando describe la tarea que realiza explica que “aquí nada importa”, “aquí no se sabe nada, todo es un engaño, nada es concreto”, “aquí no creamos nada”, “no construimos nada”. Las palabras traslucen agobio y desazón. De alguna manera, para Molinari, la idea de hacer bien su trabajo se limita a que se cumplan las reglas y que los subordinados lo respeten. Su desazón se observa en expresiones como: “Estoy podrido”, “Nadie me da ni cinco de pelota”, “¿Hay algún sumbo que me de pelota?”, “¡Tené compasión Mendoza! Es lo único que te pido. Dejame tener la navidad tranquilo”. O también: “Gallo no arriesgue la vida al pedo”. Es un macho proveedor que no puede proveer nada y por tanto tampoco es respetado ni reconocido como tal.

En la madrugada posterior a los festejos navideños, dos de sus subordinados matan a unos jóvenes en un caso de “gatillo fácil”. Esto constituye un acto de irresponsabilidad del comisario que no tuvo en cuenta la condición en la que se encontraban los efectivos al momento de ir a sus puestos. Mendoza, como en toda la película, sigue siendo el ojo que ve las acciones que se realizan dentro de la policía. En este caso, observa desde adentro de la garita la manera en que sus compañeros tratan a los jóvenes que en breve serán sus víctimas. Lo único que hace es limpiar el vómito de un joven que queda tirado en el asfalto mientras al final de la calle se ven dos cuerpos tirados. Para Molinari esa navidad

fue la última en la Policía Bonaerense, luego sumariado y dado de baja. Esto deja un espacio libre en la fuerza, que pronto será ocupado por Gallo, más hábil, frío y calculador que Molinari. En este sentido, se retoma la dicotomía ya presentada en la película entre el comisario y el subcomisario. Gallo se encarga de marcar la diferencia cuando asume como comisario. Ahora las cosas serán de otra manera: “Conducta, disciplina”. “Pido sacrificio y voy a dar el ejemplo”. Ocupa el lugar de macho vacante no sólo por la baja reciente de Molinari sino por su actuación anterior también. Es lo que la institución demanda de su conducción.

e) Las mujeres

Las pocas mujeres que aparecen en el film muestran actitudes de sojuzgamiento en distintos momentos. Una de las primeras que se observa tiene lugar cuando el comisario Pellegrino le pide a una mujer policía, que realiza trabajos administrativos, que cambie la edad de Mendoza en los papeles que debe completar, es decir, que acceda a escribir en la planilla una edad que Mendoza no tiene. Desde su posición de mando induce a un subordinado a mentir en cumplimiento de sus funciones. Pero, además, este pedido muestra el poder que tiene el comisario sobre su subordinada a quien hace cómplice de la mentira. Esa forma de actuar es un modo de ejercer poder sobre la voluntad de una persona que, acostumbrada a cumplir tareas administrativas, debe corromperse en favor de otros.

La escena se presenta con la cámara cerca del hombro derecho del comisario en una angulación de plano picado sobre la mujer que, de ese modo, queda disminuida respecto del ojo que la mira. El comisario se le acerca en un momento en el que ella está sentada. No lo hace desde el frente del escritorio sino desde el costado, cerca de su silla en una situación que representa confianza y a la vez conciencia respecto de la subordinación debida del agente. Además, interpone su cuerpo en ese pedido expreso y consolida la escena ofreciéndole un cigarrillo y prendiéndoselo, en señal de complicidad; actitud que explicita una relación en aparente contradicción con la distancia que impone la diferencia de rangos. Ahora bien, queda claro que Pellegrino responde a un pedido del tío de Mendoza, con lo cual es evidente que algo le debe. Pero ¿qué le debe la mujer policía a Pellegrino para mentir por él? Lo más probable es que no le deba nada y que desde su

posición se vea obligada a actuar respondiendo a un poder invisible. La figura de Pellegrino encarna no sólo el poder institucional sino también el de lo masculino por sobre lo femenino.

Una noche, al salir del curso de instrucción, Mendoza es interceptado por su instructora. Ambos van caminando. Ella se le acerca y le pregunta si quiere que lo alcance en auto hasta su casa. La mujer ya lo ha observado en clase interactuar con sus compañeros. Este personaje construye su género de mujer heterosexual a partir de acciones femeninas evidentes, por ejemplo, en lo entallado de su uniforme de policía. Sin embargo, sus actos performativos producen efectos que por lo general están presentes en el género masculino. Por ejemplo: elegirlo dentro de un grupo de varones, preguntarle si quiere que lo lleve en auto hasta su casa y acercarlo efectivamente. A partir de esa noche, ellos tienen una relación amorosa muy centrada en la pasión sexual que continúa durante un tiempo y en la que ella abre para él las puertas de su hogar. Mendoza se entera que tiene un hijo y le pregunta sorprendido: “¿Por qué no me dijiste lo de tu hijo?”. No hay respuesta. Él se queda de todos modos a pasar la noche en su casa. En otras escenas su comportamiento para con el niño remeda a un padre: van por la calle, Mendoza lo lleva de la mano casi orgulloso del hijo de su novia.

Si bien en sus encuentros amorosos, llenos de ardor sexual, él ocupa el lugar de macho y ella el de hembra, cosa que queda clara desde el comienzo mismo de su relación, esto no impide que ella se muestre muy maternal con él en su noviazgo: lo cuida, lo ayuda a elegir su uniforme, lo orienta en la compra de un chaleco antibalas. Al menos es así hasta que cambia la posición de Mendoza en la institución. Cuanto más se incorpora a la lógica institucional de la policía y se gana la confianza de Gallo, más se deteriora la relación con su novia que entiende bien el destino a que conduce esa lógica. Sabe con certeza que si trabaja por la noche en las tareas que Gallo le encomienda, pronto terminará envuelto en hechos delictivos. Pero Mendoza parece entusiasmado con la posibilidad de ascender en la fuerza, aún si ello implica ingresar a una trama de corrupción. Esto es lo que efectivamente sucede. Mendoza se involucra más y más en las tareas ordenadas por Gallo, que incluyen por ejemplo la recolección de coimas en una red de prostíbulos, al tiempo que la instructora se va alejando cada vez más de él hasta la ruptura final.

En muchos sentidos, Mendoza es un sujeto excluido de la sociedad. En primer lugar, ha sido excluido del lugar en el que nació y del que era natural, a saber, el campo, por su participación involuntaria en un hecho delictivo. En segundo lugar, aparece como un paria en la institución policial debido a su incorporación irregular: está dentro de la comisaria pero sin haber hecho la instrucción y por ello hace tareas que nadie quiere hacer: sirve café, limpia, cambia ruedas de los patrulleros, etc. En tercer lugar, es discriminado en la instrucción por sus compañeros que lo hostigan en la clase y, luego, también sometido a las humillaciones generalizadas por parte de los instructores, que utilizan expresiones hirientes como “mariquitas”, “prepararte aspirina”, “me tienen que besar los pies, manga de bichos”, “son una larva”, “sos un pajuerano” o “novato maneje bien el arma”. Todos subjetivemas degradantes, recursos discursivos utilizados tanto para la humillación como para el sometimiento de los cuerpos a nuevos entrenamientos y marcaciones (Sirimarco 2004). Después de la instrucción y a medida que comienza a incorporarse a tareas más comprometidas con su jefe Gallo, en una redada, este le espeta: “Saca el arma boludo”, mientras da tiros al aire y le explica: “Así no se cubre”. Después le pregunta: “¿Te asustaste?”. Mendoza responde: “¿Nos iban a matar, no?”. En cuarto lugar, Zapa se siente excluido de la vida amorosa tras el final para él inesperado de su romance con la instructora. En quinto lugar, la vida en la ciudad lo expulsa porque ya su casa no es lo que era en el campo. Si bien ambas responden a una manera de vivir la cultura de la pobreza (Herrán 1972) su casa no es el entramado afectivo compartido con su familia y su madre. La sociedad que habita en la ciudad lo expulsa porque le gritan por la calle “cana”.

f) El sujeto

Al final del film, Mendoza vuelve a su pueblo. Se lo ve cojeando, con una pierna lastimada, que tal vez nunca más ha de recuperar. Apenas si se reconoce al muchacho que se fue. Es otra persona. La cámara toma la escena en la que vuelve. Baja del micro con su uniforme. Frente a los otros, ante los ojos del pueblo, regresa como un policía condecorado. Se fue como delincuente y vuelve como policía; se fue como niño y vuelve como hombre. Quien regresa no es el mismo varón que se fue del pueblo. Vuelve como miembro de la policía bonaerense, activo en el conurbano. Allí ha aprendido una nueva

forma de vida en la hostilidad de la ciudad. Esta transformación subjetiva profunda se pone de manifiesto cuando el Polaco al final de la película, trata de implicarlo en otro delito. Entonces, para convencerlo le dice: “Si no fuera por mí no serías policía”, lo cual casi es cierto. Solo que el Polaco, no sabe que Zapa, el del campo, ya no existe. Quien está parado frente a él ya no es el mismo que se fue del pueblo. Y como no lo sabe, insiste: “No seas boludo”, tratando de que una vez más acceda a abrir otra caja fuerte robada. Zapa no accede y con la ayuda de Gallo le tiende una trampa al Polaco. Esta trampa evidencia un cambio en la persona de Zapa dispuesto a vengarse de su antiguo jefe. Ya no es el mismo. Hay allí un sujeto que se inscribe en un futuro distinto. El provenir queda abierto al ensayo de nuevas maneras de ejercer su lugar de varón tras esta dolorosa experiencia.

2. FAMILIA RODANTE (2004): La pérdida de red en el ámbito privado

FAMILIA RODANTE se estrenó en el año 2004 en un momento en el cual Argentina estaba en vísperas de un cambio social, cultural y económico. Todavía palpitaba el recuerdo del diciembre del 2001, el miedo al corralito bancario y a la crisis social que hizo tocar fondo al país, como consecuencia del modelo neoliberal de la década del '90. Con FAMILIA RODANTE, Trapero busca centrarse en una institución que, aunque se encuadra en el ámbito de lo privado, permite transpolar la reflexión a la historia y al proceso por se reconfiguran los valores en función de los cambios sociales por los que atravesó el país en la década en cuestión.

Como se trata de una suerte de “tragicomedia” centrada en la vida familiar, remite como antecedente más cercano al film de Alejandro Doria ESPERANDO LA CARROZA (1985). En ambas la figura de la abuela ocupa un lugar central y se utilizan recursos artísticos que mezclan el drama con el humor, la vida con la muerte, el pasado, el presente y el futuro.

El film de Trapero se basa en un viaje que realiza una familia para cumplir el deseo de la abuela de asistir al casamiento de un pariente que nadie sabe muy bien quién es. Se deben ir del conurbano bonaerense a Misiones y deciden hacerlo con una casa rodante de los años '50. En el viaje atraviesan un sinfín de problemas hasta llegar a destino. La película se inicia con la fiesta del cumpleaños de la abuela, en la que recibe a toda la

familia que luego se trasladará a otro destino. Hay reunidas cuatro generaciones, abuelos, hijos, nietos y un bisnieto. Ello habilita numerosas zonas de conflicto.

La historia se sostiene sobre un personaje en especial, hecho que Trapero considera indispensable para la realización de cualquier película. En una entrevista realizada por el equipo de investigación el director enfatiza que la estética es importante pero son también muy importantes los personajes: "No existen películas sin personajes."

a) La abuela

En FAMILIA RODANTE el tema central se despliega a partir del personaje Emilia. Como madre y abuela aglutina a los integrantes en torno suyo. Sin Emilia, los miembros quedarían sin un eje que los articule. Emilia es el lazo que los enhebra. En este personaje se sintetiza la idea de unión, característica de familia como institución.

La película comienza con el cumpleaños de Emilia. Ese día, ella realiza dos festejos íntimos en su casa. Primero con unas vecinas con quienes comparte una merienda. Luego, por la noche, con los miembros de su familia compuesta por sus dos hijas casadas, sus nietos y yernos. En esta situación, la abuela recibe el llamado de un familiar de Misiones quien le pide que salga de madrina de su casamiento. Emilia comunica esta noticia a su familia y les pide que la acompañen todos. La anciana tiene el anhelo, el deseo profundo de ser la madrina de casamiento esta joven.

En el primer núcleo narrativo, el director se dedica a describir el modo en que comienza Emilia a transitar el día de su cumpleaños en una casa del conurbano bonaerense. Enfatiza el valor que para ella tienen los recuerdos: al despertarse bien temprano por la mañana se observa a través de un plano en detalle cómo revisa las fotografías amarillentas de un grupo de familiares a los cuales, seguramente, ha sobrevivido. Tal vez son fotos que dan cuenta de otra parte de su vida, épocas y compañías que extraña, añora; otro tiempo y lugar en los que vivió su niñez o la niñez de sus hijos ya adultos mayores. Está sola con sus recuerdos para vivir el día de su cumpleaños. A partir de ese elemento del recuerdo, el director establece una relación con el viaje. Se instala la idea de otro lugar: uno más lejano y añorado. El viaje enuncia y revela rupturas lejanas en la historia de la familia. La institución ha sido quebrada en su configuración debido a la

geografía, a acontecimientos sociales, económicos, etc. La abuela Emilia con sus hijas una extensión son la extensión de otra familia más grande que, por alguna razón, tuvo que separarse.

Trapero plantea una idea de familia que gira en torno a la madre mayor, centro que congrega al resto de los integrantes. Una visión en la que las mujeres se reúnen y son solidarias entre sí y construyen lazos sociales fuertes. También aquí, como en ESPERANDO LA CARROZA, se plantea la situación de la atracción entre cuñados como propia de esta construcción familiar. De alguna, con ello se repone algo del imaginario popular respecto de la proximidad entre seres adultos de sexos distintos cuando no existen lazos. Este tipo de relaciones frecuentemente deben ser silenciadas para conservar el orden de la familia tradicional.

b) El viaje

La familia emprende un viaje hacia Misiones en una casa rodante que pertenece al esposo de la hija mayor. Este hombre de unos 50 años tiene tres hijos, una hija veinteañera que vive con su pareja, otro hijo adolescente y un niño de siete años. En este personaje recae casi toda la responsabilidad del viaje por las rutas argentinas. No sólo maneja sino que también se encarga de reparar los desperfectos mecánicos de un rodado que no es nuevo. Su esposa, Marta, es la persona más servicial dentro del grupo y en ella recae toda la tarea de sostener un orden doméstico con el que se enfrentan estas personas que viajan durante un día y medio en un espacio muy reducido. Su hija mayor, una muchacha joven que tiene un hijo de pocos meses, se acaba de pelear con su pareja quien, en un principio, se queda en Buenos Aires. La otra parte de la familia está constituida por otro matrimonio conformado por la hija menor de la anciana y su esposo, que desde la juventud está enamorado de su cuñada. Este matrimonio tiene una hija adolescente, enamorada de su primo, que viaja con una amiga.

Con la puesta en marcha comienzan los inconvenientes debido a la proximidad excesiva entre los personajes. Durante los dos días de travesía se vislumbran otros elementos del pasado que integran la historia de esta familia y que revelan que han compartido una

historia anterior, vivencias que colaboran en la construcción del universo diegético en el que transcurre y se construye la realidad.

A diferencia del cine clásico, en el que predomina la invisibilización de la figura del narrador, aquí la enunciación se evidencia mediante un tipo de utilización tanto de la cámara como del sonido, que no oculta las decisiones del director y su impronta subjetiva a la hora de guiar la reflexión y el ojo del espectador. Un ejemplo de esta modalidad de enunciación “enunciada” es la constante tendencia a filmar desde lo general a lo particular. Cuando la familia emprende el viaje, las tomas eligen enmarcar al vehículo dentro del paisaje, las hojas, los árboles, para luego volver al paisaje general. A partir de los hechos, vuelve progresivamente hacia lo general, lo que imprime un sentido circular, y de constante cambio que caracteriza la dirección de sentido que atraviesa todo el film. Momento tras momento se lleva a cabo este proceso una y otra vez.

Si bien con los primeros planos no se resaltan los rostros; sí, en cambio, los objetos y partes del cuerpo. De allí se abre un plano general y no permite una familiarización temprana con ningún personaje, como así tampoco, ninguno parece tener supremacía sobre otro, a pesar de la centralidad del personaje de la abuela (sobre todos al comienzo y al final del film). Sus intervenciones son pocas aunque claves. Emilia, interpretado por Graciana Chironi, es la encargada de darle inicio y fin a la historia narrada. Ahí reaparece esta sensación de circularidad: una imagen muy similar abre y cierra la película. Aunque todo es completamente distinto debido a que después del viaje, los personajes ya no podrán ser los mismos. Se produce un quiebre entre ellos y en su unidad parental por la emergencia de cuestiones pendientes y conflictos escondidos. De ahí en más la familia asume otro rol, cambia su función y aparecen nuevos modos de concebir dichos vínculos. El hecho de que la cabeza de la familia sea una mujer, manifiesta un cambio respecto del sistema familiar patriarcal y habilita la denuncia respecto de episodios de violencia de género.

Además Emilia es la abuela; y con ello, un emblema de la ancianidad y todo lo eso conlleva. El director presenta a la protagonista mirando fotos viejas. Unas fotos amarillas, pequeñas, desordenadas, con las que la abuela parece acariciar un pasado y en él a su familia. Signos iconográficos que remiten a la idea de tradición y legado. Estos elementos

presentes en la figura de Emilia sugieren que la familia es una institución basada la tradición pero que se ve sometida al paso del tiempo y a sus consiguientes transfiguraciones. La película instala la idea de la familia como algo vivo, en proceso de construcción permanente, que rueda, que avanza y que continua planteando transformaciones y desafíos. No importan tanto las individualidades dentro de esta familia, sino la institución familiar en sí, que habita la casa rodante, y circula y cambia y se transforma como lo hace dicha "casa" en relación con cada uno de los entornos naturales y culturales que va atravesando en el viaje. La casa rodante se presenta entonces, como un vehículo de transición y cambio, de inestabilidad y cambio constante.

Otro rasgo de subjetividad del autor dentro del film, que da cuenta de su enunciación, es el constante temblor que tiene la cámara dentro de la casa rodante en la que viaja la familia. Este recurso parece remitir a la precariedad de una institución que, liberada de sus lazos tradicionales y transgrediéndolos, aún parece no saber qué rumbo o configuración tomar. Los personajes se entrecruzan en una línea de tensión continua.

Existe una marcada demora del tiempo cinematográfico en la descripción de momentos de la "vida cotidiana" durante el viaje. Si bien estos tramos descriptivos no abonan ni hacen avanzar la diégesis, responden a una suerte de necesidad "voyeurista" sobre detalles de cada uno de los personajes. Esto está destinado no sólo a exhibir sus hábitos personales en medio de la travesía sino a profundizar un estado de cosas marcado por una cotidianeidad en la que "algo" debe ocurrir para arribar a un punto de inflexión que de comienzo a una nueva historia.

La película oscila entre la configuración objetiva y la objetiva irreal (Cassetti 1986, 81-84). Por momentos la cámara se toma atribuciones y demuestran su omnipotencia. Sobre todo cuando está en la ruta, mediante planos en los que todo es visto desde afuera pero, también desde la interioridad de la familia y desde su privacidad (configuración objetiva). En esta configuración, según Cassetti, predomina el enunciado por sobre la emergencia del enunciadador y su enunciatario, y produce la ilusión en el espectador de estar aprehendiendo los hechos directamente. Inclusive cuando la casa rodante se detiene, las ventanas son primordiales porque es allí donde la cámara descubre un romance entre concuñados. La ruptura con la tradición está dada aquí, porque la cámara viene a revelar

lo privado y hacerlo público. Lo deseado y prohibido es mostrado, no ya como deseo, sino como algo que está ahí, ocurre y tiene consecuencias. Mientras el marido de la mujer infiel se está bañando semi desnudo, la cámara descubre el romance por sonidos que salen de una ventana.

Por su parte, la configuración subjetiva es poco utilizada. Sólo aparece con los adolescentes en la etapa exploratoria de la sexualidad, cuando el personaje de Elías Viñoles mira las partes íntimas de la amiga de su prima. En este caso, está utilizado ese recurso para remarcar el deseo del joven por la chica. Además es un modo de adentrar la mirada en lo íntimo, en lo que se debe ocultar, una vez más, porque a pesar de la ruptura y la crisis, todavía hay ciertas estructuras que se mantienen en una familia.

A nivel de focalización y ocularización (Jost 2002, 93-124 y 171-190) sucede lo mismo. Se pasa de la focalización cero a la mirada (no subjetiva) múltiple de los muchos personajes que van construyendo el discurso, donde ninguno tiene supremacía sobre otro, de manera que, frecuentemente, es más importante lo que no dicen los personajes a nivel verbal, que lo que sí dicen. Gestos cansados, adustos, alegres, tristes, que manifiestan iconográficamente lo que sienten y el modo en como se relacionan con los otros y con la situación. A nivel de auricularización (Jost 2002, 131-150), el film recurre a la ocularización primaria, es decir, a la deformación de sonidos que remite a la escucha subjetiva de los personajes. En otros casos, la auricularización interna secundaria, permite descubrir la fuente de sonidos que en un principio desconocemos su fuente y luego se dan a conocer. Sobre todo en la ruta, al principio se anticipa la presencia de una motocicleta a partir del sonido que luego aparecerá en el plano para formar parte de la diégesis, en la medida en que ingresa desde el afuera al círculo de la familia y su casa rodante. También ocurre lo mismo en la escena en que están los primos en un arroyo. Ella dice: "Mirá qué bueno" y luego se escucha un sonido de caballos en el agua. Pero tardan unos segundos en aparecer en cámara. La libertad semiotizada en esos elementos iconográficos (moto, caballos) proviene del exterior y es señalada por el film y por los personajes, como un factor que rodea, enmarca, determina la trayectoria de la familia y de la institución social, por extensión. También, en sentido inverso, ocurre que sonidos de los que el espectador conoce la fuente permanecen aún cuando la imagen

desaparece del plano, como la banda de música en la fiesta de casamiento y, sobre todo, con los autos, que segundos después de haber pasado su sonido queda, aunque más no sea por un breve lapso. Estos sonidos provenientes del exterior dejan al descubierto a los personajes, ya que son externos e incontrolables por sí mismos. Son el mundo de afuera, lo que sobrepasa a la propia familia. Y refieren también a lo que va quedando atrás.

La música en general hace referencia a los viajes, sobre todo con su canción principal "Familia Rodante" de León Gieco. Los diálogos son más bien bajos, casi siempre en un entorno de caos sonoro producto del contexto familiar rutero o bien, cuando se da entre dos personajes, son en voz baja, como en secreto, por tratarse de diálogos "prohibidos".

A nivel del montaje y construcción del tiempo narrativo, la película está ordenada cronológicamente y diseña un trayecto circular. Comienza con la previa a una fiesta, termina con el fin de otra fiesta; comienza con un viaje, termina con el fin de ese viaje. Comienza con la abuela y termina con la abuela. Es un personaje primordial, en la medida en que representa la tradición (debido al enfoque utilizado sobre la primera escena, hasta parece que se trata de una película que se desarrollará en un ámbito rural), la historia, el pasado, lo heredado, pero, además, atraviesa el tiempo para instituirse en cabeza familiar del presente que determina el viaje y poner en movimiento una serie de cambios que modificarán (están modificando) el futuro de la familia.

A diferencia del montaje en el cine clásico, Trapero intenta darle un "realismo" que parece dejar más libre la mirada del espectador para identificarse con lo que ve. El uso de planos-secuencia tanto con cámara móvil como fija, demora la visión del espectador sobre escenas que lo introducen en la trama.

La cámara móvil se utiliza en muchos casos en que los personajes caminan y, de hecho, el lente rodea a los personajes para no perder el eje sin utilizar un corte. Para el caso de cámara fija, la escena paradigmática de la película es la de la fiesta de cumpleaños de la abuela, en la cocina, donde la cámara está ubicada en un pasillo, o puerta, y desde allí entran y salen personajes o sus extremidades (como una mano) y todo esto juega con una auricularización primaria y cero, creando una escena muy compleja que orienta las

impresiones y expectativas del espectador a la vez que funciona como simplemente descriptiva de una situación.

Dicho realismo también aparece al comienzo del film cuando se presenta a Emilia. Los rasgos icónicos con los que el director introduce a la abuela son similares a los de cualquier señora de esa edad que vive en el conurbano bonaerense en el que las vecinas ostentan rulos y se cruzan de vereda en vereda para conversar con las demás y compartir sus vidas. Emilia es una mujer que viste batón y que toma mate en ese barrio de casas sencillas que en el fondo tienen gallinero, plantas, perros y gatos. El paisaje, al interior de la casa se complementa con sogas donde se ve colgada la ropa mientras se seca, una cocina con hornallas en las que descansa una pava, platos que deben ser lavados y secados por los personajes.

El director utiliza escenarios reales y todos los elementos recién mencionados para construir un universo ficcional con el que presenta la realidad misma en la que vive cualquier persona de la edad de Emilia en el conurbano bonaerense en la época en la que se rodó el film. Esta descripción de los elementos que caracterizan a este grupo social se corresponde con un nivel socio económico medio bajo, hecho que se aprecia en la elección de la casa. El regalo de cumpleaños que elige para la abuela dos integrantes de la familia es un horno microondas. Es el electrodoméstico más sofisticado que se ve en toda la película. Con ello Trapero busca construir un cine realista: “las películas son también en un contexto”. “Está narrando una época, con lo bueno y con lo malo que tiene”.

c) El paso del tiempo

La familia, como toda institución, es un organismo social que permanece y cambia a medida que “rueda”. En este sentido, Emilia es quien, por su tiempo vital, habilita y promueve cambios en el presente, a la vez que conserva el tiempo pasado en su cuerpo y como añoranza.

A partir de los núcleos narrativos se estructura un discurso que evidencia la soledad esencial del ser humano, anticipa para el espectador el sabor que ésta tiene en la vejez y profundiza sus aspectos más tristes a partir de la presencia de recuerdos. La música de

tango que acompaña a la abuela en su casa con sus amigas y sus hijas refuerza la idea de nostalgia.

Los escenarios reales son el recurso más utilizado para dar vida a las relaciones sociales que entretejen vínculos de solidaridad. Cuando Emilia habla con su vecina a través de la pared mientras riega las plantas muestra la cercanía afectiva con sus vecinos y los lazos de amistad y confianza propios de quienes habitan un mismo espacio, es decir, de un grupo de mujeres que comparten el barrio y hasta la misma pared por la que se comunican todos los días. Las imágenes logran transmitir el afecto que se tienen y la red de contención que cada una va tejiendo con las otras.

El plano detalle del brindis en el que las amigas se reúnen alrededor de la mesa enfatiza las singularidades de las vecinas. La cámara hace foco en las mujeres pero no en sus rostros sino en objetos como vasos y tasas cuya semántica está relacionada con el brindis y se articula bien con los brazos añosos de las mujeres que enlazan emociones y afectos. El plano termina en el detalle del broche en la camisa de una de ellas y se detiene en la cara de un perrito que no deja de mirarlas.

Esta escena está marcada por rasgos que van desapareciendo a lo largo del viaje. Se va produciendo un pasaje de un pasado marcado por el vínculo comunitario y la solidaridad, a un tiempo presente en el que cada uno parece buscar desprenderse de los vínculos asumidos y romper los lazos. Se pasa de una sociabilidad centrada en la red de contención a la dispersión de individualidades que se reagrupan y se distancian instalando silencios, secretos e incomunicación.

Desde un registro crítico descriptivo de la sociedad argentina, el film muestra valores perdidos, valores nuevos y valores mantenidos en la familia. Deseos sexuales entre familiares, traiciones, alcoholismo, malos modales, desprecio, hipocresía, todo junto en una sola familia. Fenómenos que se dan, aunque tal vez aislados, en cualquier familia y en la sociedad argentina. La diégesis repite un tópico tradicional de la historia literaria y cinematográfica, centrada en el viaje como metáfora del camino de la vida y del paso del tiempo. En este caso, para dar cuenta de la evolución de una institución como la familiar, en la que las tensiones se multiplican y provocan transformaciones.

Así como la temperatura ambiente va aumentando a medida que se dirigen al norte del país, aumentan también los conflictos al interior de la familia. También los contrastes se acentúan en todas las dimensiones. Por ejemplo: la vestimenta de clase media trabajadora del conurbano bonaerense con la utilizada en la fiesta de casamiento. Lo propio ocurre con los contrastes culturales y geográficos en los escenarios naturales que va registrando la cámara.

La familia como institución social primaria parece ser una metáfora en micro de los procesos de transformación que tienen lugar en la sociedad en macro, es decir, de las nuevas formas de relación, de los nuevos vínculos e incluso de la ruptura de cierta red que antes “contenía” y ahora deja al descubierto la soledad del individuo, su desamparo. De ahí la necesidad de replantearse otros modos de convivencia social y de pertenencia.

“Familia rodante” parafrasea el sintagma “casa rodante”. Familia y casa, en tanto lugares de refugio y de vínculos privados resultan ser lo mismo. El rodar podría vincularse con el transitar no sólo el espacio de las rutas argentinas, sino transitar el tiempo y la historia familiar. Esa historia es la de una de las instituciones más antiguas de la sociedad. La familia tuvo la función de ordenar desde su base y a partir del espacio privado, la convivencia pública. Sin embargo, la familia no escapa a las determinaciones que los procesos sociales le imponen, interceptando y modificando antiguos vínculos y diseñando nuevos.

3. **CARANCHO (2010): La degradación institucional.**

CARANCHO es una película argentina del año 2010 dirigida por Pablo Trapero y protagonizada por Ricardo Darín (Sosa) y Martina Gusmán (Luján). La película relata una historia de amor entre una médica con adicción a las drogas y un abogado, que ejerce la profesión sin matrícula y *estafa* a la gente. El título “Carancho” remite a la principal actividad del abogado interpretado por Ricardo Darín, el *carancheo*. En el lunfardo del siglo XXI es una palabra que refiere a una actividad delictiva. Los *carancho* son abogados que se aprovechan de las víctimas de accidentes de tránsito que encuentran en una situación de escasos recursos económicos. Con distintos tipos de promesas, ya sea que van a cobrar una suma de dinero que sólo con ellos cobrarían, o que van a cobrar más

rápido, los inducen a mentir e inventarse lesiones que no tienen para engañar a las aseguradoras. Sin embargo, ellos se quedan con la mayor parte del dinero y sólo una pequeña parte queda para el accidentado. También, en otras oportunidades inducen a personas a inventar accidentes para luego realizar el mismo procedimiento. La metáfora del *carancho* es clara. El ave se alimenta de carroña y está al acecho de animales muertos o heridos para vivir a costa de ellos.

El escenario se completa con otros personajes que colaboran con el armado de incidentes como Casal (jefe de Sosa), el comisario (alías El perro), Pico (el conductor de la ambulancia) y otros que igualmente funcionan como cómplices o mudos observadores de los hechos.

La historia se desenvuelve siempre en el límite de la legalidad, principal eje temático que se buscará analizar en la superficie de los signos del lenguaje cinematográfico y que colabora con la representación de esta incierta frontera entre lo que es y lo que debe ser, entre la ley y lo que está fuera de ella.

Los caminos de Sosa y Luján se cruzan en el marco de un sistema sumamente precario que, por su propia fragilidad, termina naturalizando un accionar que se aparta de las normas y las reglas, por otra parte, manifiestamente laxas. Desde la primera secuencia aparecen ciertos signos auditivos que, junto con la poca precisión de la imagen, van construyendo una puesta en escena que apuesta a la ambigüedad. Ruido de golpes, lucha cuerpo a cuerpo, voces, palabras imprecisas se suceden sobre un fondo en el que apenas se adivinan unos cuerpos, que terminan apareciendo en el piso. El abogado y la doctora están tirados en el asfalto. Allí se conocen, a causa de un caso de *carancheo*.

Los personajes que golpean no tienen rostro. La cámara los toma del cuello hacia abajo, sólo Sosa aparece entero. Estas personas hacen justicia por mano propia ante una injusticia ocasionada por un hombre que representa la justicia. Pero paradójicamente ellos también están fuera de la ley con lo que hacen. Los dos agresores representan al conjunto social engañado por los *caranchos* y cometen un violento ajuste de cuentas. Esta acción, que se pretende reparadora, no sólo no logra volver atrás el engaño cometido por el abogado sino que lo único que hace es instaurar una nueva normalidad

en la que las víctimas se transforman en violentos victimarios. En este sentido, el *carancho* no sólo estafa sino que además corrompe.

El intencional ocultamiento de sus caras los describe como seres anónimos, provenientes de un colectivo social amorfo, que simplemente sobrevive al margen de la norma y de la ley. El enunciador fílmico elige una ocularización (Jost y Graudreault, 1995) que involucra al espectador, al tiempo que se identifica con la situación y el personaje del abogado. Del mismo modo, elige una auricularización (Jost 1995) que busca reconstruir un clima sonoro urbano, en el que la sirena de la ambulancia se convierte casi en un *leit motiv* del film, que atraviesa las calles y anuncia situaciones que, lejos de llamar la atención, naturalizan la vida anónima y sin red de la ciudad, en constante estado de emergencia. Cabe señalar que sólo en dos situaciones se utiliza música extra diegética. La primera de ellas es en el inicio, en un montaje paralelo donde ambos protagonistas van hacia su primer encuentro. Allí, se tiene un primer contacto con ellos y la música (“Acuático” interpretado por la banda Poseidótica), además de ser un disparador de inicio del film, funciona como un elemento de unión entre los dos personajes que son presentados mediante un montaje paralelo donde primero se permite ver el contexto de donde parten. Tanto la ambulancia como el auto de Sosa parten hacia una ruta urbana. Luego, la cámara toma primeros planos y planos detalles de los ojos desde distintas angulaciones, siempre con el fondo desenfocado. Esto resalta y genera los estados de ánimo de los personajes más allá del contexto. Genera una intimidad con ellos, permite que el espectador sienta lo que están sintiendo ellos.

La segunda presentación de música extra diegética (“Nuestro juramento” por Benito de Jesús) es en un cumpleaños donde la música varía de un plano a otro. En ese punto, Luján y Sosa presentan su costado más humano. Bailan, se ríen y disfrutan. La música funciona como puente para mostrarlos juntos luego en una escena sexual. En ambas situaciones de música extra diegética, ellos se muestran juntos. En la primera, gracias al montaje paralelo se los muestra en distintas situaciones pero con conductas similares yendo hacia un mismo lugar (el accidente). En la segunda, se muestra consumada esa unión.

El film se inicia con fotos documentales de accidentes. Este carácter documental, o dicho con más propiedad, la sensación de estar en presencia de hechos reales se mantiene a lo largo de la película. De hecho, Trapero destaca la película como un homenaje al Cine Negro y resalta la posibilidad de que éste se muestra apto para narrar situaciones sociales.⁵

El autor logra fusionar la ficción y el registro de la realidad con dos recursos fundamentales: el sonido ambiente y la elipsis temporal. El sonido ambiente es el paisaje sonoro por excelencia. Los diálogos son fragmentarios, débiles, incomprensibles, como si cada palabra perteneciera a un registro que no puede escucharse. Refiere y construye el aspecto “lumpen” de estos personajes, lo que no debe hacerse audible.

A pesar de contar con varios planos secuencia, la temporalidad del film es difícil de reconocer. Las elipsis de tiempo van suprimiendo información cotidiana y adelantan los tiempos. Despersonaliza y a la vez va directamente a lo esencial del problema de los personajes y del conflicto social. Por ejemplo, la escena del cumpleaños donde bailan los protagonistas tiene lugar en el festejo de una familia que sufrió un accidente en la ruta. Allí conversan con la familia y le explican cómo proceder legalmente ante lo sucedido. Luego, se los ve a ellos dos bailando. En la siguiente escena, están en una cama teniendo sexo. Próxima escena, están mirando la televisión y, por último, se lo ve a Sosa firmando un poder judicial. Es imposible determinar cuánto tiempo transcurrió de una situación a otra. Sin embargo, se muestra lo esencial, se documenta un hecho ficcional.

La iluminación también se muestra debilitada o ausente, reforzando la oscuridad. Con esto se dificulta el reconocimiento de los objetos y las situaciones. El claroscuro, la nocturnidad es la estética que atraviesa todo el film.

La comunicación se presenta con palabras que ocultan más de lo que dicen. Se vacían, aparecen travestidas para sugerir siempre algo que no debe escucharse. En la misma línea semiótica es usada la luz, la oscuridad y el claroscuro: aún de día, la luz es difusa y oculta lo que no debe mostrarse, y sólo se sugiere.

⁵ http://www.clarin.com/espectaculos/CARANCHO-Trapero-Darin-Gusman-entrevista_3_345595452.html

El film tiene un punto de inflexión claramente delimitado por una pantalla negra ubicada en el minuto cuarenta y dos. Hasta ese momento la historia de amor entre Sosa y Olivera irá *in crescendo*, mientras que las instituciones y los valores representados por sus respectivas profesiones van declinando. Cambia la normalidad de los personajes, que por momentos muestran el deseo de volver a un estado anterior.

La estética del claroscuro no se limita a la calidad de la imagen sino que aparece reflejada en la moral de los personajes. Por ejemplo, en el episodio inicial en el que Sosa le soluciona a un paciente de la doctora el ingreso en el hospital para ser atendido, no lo hace por solidaridad ni por ética profesional sino por un doble interés: monetario y romántico, ya que busca llamar la atención de la Doctora Luján Olivera. El film muestra constantemente este tipo de juego ambiguo entre lo bueno y lo malo, entre la ley y lo ilegal, entre el deber ser y lo que es, siempre en los bordes y cada personaje representado en la película está parado en el medio de ese límite.

a) Deshumanización de las instituciones.

Una vez introducido el film, el ambulanciero comienza a justificar el trabajo de los *caranchos*: "Los *garcan* un poco pero igualmente cobran". Enseguida se ve al abogado teniendo problemas con el sueño, representación de una conciencia poco limpia. Luego se presenta una recorrida nocturna de la ambulancia donde la cámara va pasando por una representación del conurbano. Dos situaciones aparecen resaltadas: el alcoholismo y la inseguridad. Una señora es asaltada y golpeada por delincuentes. Un alcohólico intenta propasarse con Luján y es detenido por el ambulanciero. Ambos personajes se muestran frágiles y lastimados.

Finalmente, la doctora debe tomar pastillas para lograr la calma. Tanto los pacientes como la doctora tienen prácticas similares. Esto equipara conductas, nada parece diferenciarse sino que, por el contrario, quien se supone que debe cuidar o rescatar a los enfermos, repite sus prácticas. Nada ni nadie garantiza la protección de los sujetos que se encuentran en un mismo nivel de inermidad y desamparo.

En otra secuencia, la cámara vuelve al abogado y lo enmarca en su trabajo. Se lo muestra "preocupado" por sus clientes, pero deja entrever que simplemente es por una

cuestión monetaria. Esto se logra mediante la interpretación del actor y un trabajo de plano y contra plano en donde la mujer llora mientras él le explica con serenidad los pasos a seguir. En el plano de Sosa, se encuadran los ojos, se los ve más de cerca y permite que el espectador se aperciba de la verdadera intencionalidad. La mujer que está llorando es mostrada en un plano más abierto, desinteresada de la mirada del abogado y centrada en su problema. Es como si no terminara de entender lo que le sucede Sosa, pero aún así lo asume como su protector: "Si se puede evitar no es un accidente", le resalta Sosa como manera de convencerla.

En otra situación el Jefe de Sosa, Casal, le expresa: "A vos te creen, a mi no". Destaca el poder de persuasión del *carancho*. La siguiente escena se construye a partir de un plano secuencia con cámara fija, tomado desde un pasillo de un hospital, como espía. Aquí se deja ver nuevamente una huella del enunciador y su intencionalidad realista. Ese pasillo es una imagen que se materializa en un visor (Jost y Gaudreault, 1995). En ella Sosa simula confundir a un accidentado con un cliente de él. De esta manera, establece el contacto con él, indaga sobre su caso y lo convence de que necesita su ayuda. Luego, tras otra elipsis temporal que no permite dilucidar bien si es luego de salir de ese nosocomio o de otro, anota en una lista lo que parece ser un nuevo cliente.

Volviendo a la escena de la mujer en la oficina del abogado, Casal y el comisario salen del despacho del primero discutiendo sobre el negocio y cómo se maneja. Todo al mismo tiempo y en un plano entero donde se comparte la acción con la situación anterior. Este es otro claro ejemplo de una crisis institucional. El simple hecho de que la Ley y su brazo armado estén discutiendo la ejecución de un acto ilegal denota una clara inversión de funciones. No sólo no cumplen con su rol sino que ejercen el contrario. Ese plano además delata impunidad. Delante de la mujer damnificada, que representa a la población desprotegida, pasan sus supuestos protectores y ni siquiera un corte de cámara los divide. Todos están en un mismo plano. A esas dos instituciones se suma la de la salud. Las tres pasaron por varios estadios de falla en su ética laboral: en el caso de las dos primeras, sus agentes pretenden ganar dinero con las desgracias de personas con menos recursos y no a protegerlas o a defenderlas; en el caso de la última, quien la

encarna realiza un trabajo tan delicado como es el cuidado de la salud de terceros bajo la influencia de sustancias tóxicas que alteran su sistema nervioso.

Las instituciones se deshumanizan, los hombres se convierten en instrumentos que utilizan sus normas para beneficio personal y desaparece la razón de ser de la profesión y el papel que juega la institución en la regulación social. El abogado afecta preocupación ante una persona accidentada y le hace creer al cliente que le hace un favor al representarlo. En realidad, le está robando plata a una persona en situación de vulnerabilidad extrema. La doctora usa un tono de voz amable para calmar a los pacientes que atiende, cuando antes y después necesita infectarse sustancias para poder soportar su vida y la de los otros. Además, a la desafectación profesional que lleva a los médicos a reprimir su vínculo emocional con los pacientes, se suma aquí el desprecio por el valor de la vida y los derechos del otro. El beneficio económico o la carrera profesional es el común denominador de sus actos.

Esta deshumanización llega a su máxima expresión en una escena en la que preparan a una mujer muerta para su velorio. Está en una camilla forense, totalmente desnuda. El abogado pregunta cómo murió y habla de ella aún en presente como si estuviese viva y fuera una cliente más: "¿Casada? ¿Tiene hijos?". En la siguiente escena, al llegar el esposo a la funeraria, el abogado lo abraza y dialoga con él de manera paternal. Se muestra preocupado para que el otro sienta que él también está golpeado por lo que le sucedió a su mujer y va a protegerlo y a ayudarlo. La cámara muestra esta situación desde lejos, desde atrás de la puerta y la vidriera de la funeraria, como una sociedad que no se hace cargo de sus propias miserias. A la vez, despersonaliza. El espectador entiende nuevamente cuál es la intención del *carancho*; no así su víctima. La realidad se muestra de manera aparentemente documental y denota en el personaje una actitud de desprecio por la vida a punto tal de simular dolor por la muerte de alguien para engañarlo. Se refleja un grado de cinismo extremo en esa situación.

En una charla de café, los paramédicos hablan de los casos "carancheados". Son sólo casos y no personas, no seres humanos. Los agentes institucionales pierden de vista constantemente que se enfrentan a su prójimo, a sus conciudadanos.

Con posterioridad, Sosa y Luján se cruzan y tienen sexo. Pero la cámara lo muestra desde afuera, como un acto de extrema pureza y naturalidad, aunque viciado por los contextos en los que ambos están inmersos. Nuevamente, la “materialización de una imagen visor”, es decir, la cámara se transforma en un personaje más dentro de la secuencia, el autor se hace presente en la escena y permite al espectador ser parte de la situación.

Ese espectador en el film observa lo que sucede a nivel estructural en su sociedad. Sosa y Luján representan mucho más que dos personajes que comparten una historia de amor. Se juntan y se entrelazan, se conforman en un solo cuerpo. De hecho, Luján es llamada por su nombre de pila y Sosa por su apellido. En un determinado momento del film se conoce el nombre completo de ambos. Pero en general se nombran así. Y hasta en los créditos aparecen como Sosa y Luján. Funcionan como una conjunción. Los roles de cada representante de las instituciones no están bien delimitados y se construyen sobre un fondo caótico. Durante todo el film se muestra cuerpos tirados en el piso que esperan ser atendidos y se chocan con esa red confusa de médicos, policías, abogados y público que se acerca a mirar. El negocio, el show, la espectacularidad, se vuelven más importantes que lo esencial del hecho, un accidentado que necesita ser socorrido.

En el minuto treinta comienza un plano secuencia clave: con un sonido ambiente que invade la imagen por completo, se muestra con crudeza una realidad terrible donde suceden varios actos que reflejan un grave problema social de desprotección. Un hombre que decide martillarse la rodilla luego ser atropellado, por un poco de dinero. El auto fue preparado por Sosa y un cómplice dedicado al delito automotor.

Conviene detenerse un instante en esta escena. En primera instancia, el claroscuro resalta los detalles de los cuerpos y rostros de los protagonistas (Sosa y Vega). Los acerca al público. Luego llega el martillazo. En ese momento se separan, Vega va a embestir a un auto con su cuerpo mientras Sosa se va al suyo a esperar y mirar. En este punto nuevamente se advierte una desprotección extrema. La cámara muestra, a través de los vidrios del auto, al abogado que contempla y espera para iniciar una nueva simulación. Más allá está su cliente, solo, lastimado y dispuesto a tirarse arriba de un auto en movimiento por la confianza que le tiene a su amigo *carancho*: un abogado que le

proporciona medicamentos e inyecciones para que el mazazo destinado a destrozarle la pierna no sea tan doloroso. Por último, un ambulanciero que ya sabe lo que va a suceder y decide sumarse al negocio y mantenerse cerca de la zona en que ocurrirá el “accidente”.

Pero todo sale mal. Una vez ocurrido el incidente, Sosa se da cuenta que acaba de asesinar a un hombre y se desespera. Sin embargo, prefiere exculparse acusando impericia a su cómplice que conducía el auto. Esto marca un punto de inflexión en la película. Luján Olivera estaba de reemplazo en la ambulancia y descubre la acción de Sosa. Ambos caen en la cuenta de la realidad. Además, genera una crisis subjetiva y una necesidad desesperada de salir de cuanto antes de ese mundo delincuencia y falto de toda ética.

En la película abundan las composiciones con planos secuencias, ya sea con cámara fija o móvil. Además, se utilizan estos recursos para representar situaciones que el espectador ve casi como si fuera un espía. Situaciones que también ocurren en la realidad al mismo tiempo y en el mismo escenario, por lo que se confunden con la “naturalidad” de lo cotidiano.

Los dos ejemplos más resonantes de esto son la escena de la muerte de Vega y una pelea entre marginales dentro de la sala de un hospital. Esas dos secuencias son de un crudo realismo y transmiten un grado extremo de violencia. A tal punto que invade, incluso, la sala de un hospital en la que se está intentando salvar la vida de los pacientes internados.

Tras una ronda de varios pacientes en que la doctora Olivera intenta atender a todos por igual, con cierto mecanicismo que indica indiferencia frente al factor humano, el Jefe de guardia le ofrece más horas y la convence de que es lo mejor para su futuro. Luján lo mira con la cara cansada. El planteo deja completamente de lado si eso es o no ético para los pacientes internados, o bien para la salud de la propia Luján, a todas luces sobrepasada ya por sus tareas. A continuación, tiene lugar una disputa entre dos hombres que aparentemente llegaron allí debido a una riña callejera entre dos grupos de personas. Podría tratarse de barras bravas pero no queda claro en la escena. Dentro de

la sala en la que los están atendiendo comienzan a pelearse nuevamente hasta que uno de ellos deja la sala y corre hacia un sector en el que se encontraban sus compañeros intentando entrar con el objetivo de "linchar" a su contrincante.

La cámara muestra al personaje de Martina Guzmán totalmente desprotegida e impotente. Si bien todo sucede a su alrededor, ella siempre está en cuadro. No importa la pelea, no importa el lugar, por lo menos para la cámara, lo importante es que se ha caído una muralla: la institución médica ha perdido su velo sagrado; ya no existe esa frontera que protegía sus prácticas de la violencia del contexto. Un lugar que hasta hace no mucho tiempo era emblema de seguridad, protección, cuidado, pasa a ser un campo de batalla y un espacio de explotación laboral. Y nuevamente se exhibe la disolución de las fronteras entre el médico *sano* y el paciente *enfermo*: quien se dedica a curar, consume drogas auto-recetadas para poder soportar la presión del medio.

El realismo de Trapero hace que el espectador no sólo vea sino que forme parte de la situación. Esta conjunción de individuos sin red, sin roles bien definidos, mezclados pero desconectados, violentos y con desprecio por su vida, caracteriza al conurbano bonaerense y las instituciones que lo componen.

b) Contextualizaciones

A partir de la muerte del amigo de Sosa todo cambia para él y busca su redención utilizando al mismo sistema que se valió de él. No lo hace sólo, arrastra consigo a su pareja. El final remeda las tragedias de Shakespeare: todos los protagonistas mueren. Sosa mata a Casal en un ataque de furia luego de que aquel lastimara a su pareja; el Comisario es lastimado por un disparo de Sosa en el final de la película; el ambulanciero (Pico) es asesinado por el Comisario en el mismo tiroteo del final; Sosa y Luján son embestidos por un auto cuando intentan escaparse.

Antes de que ocurran estas situaciones, Sosa recibe la ayuda de una banda dedicada al robo de autos (la misma que interviene en el *carancheo* fatal de Vega). Ellos le aconsejan que "se guarde un poco" ya que tanto Casal como el Comisario lo estaban buscando. Lo paradójico de la situación radica en la inversión de la normalidad asumida, a su vez,

como normal. Un delincuente aconseja a un abogado que se resguarde de su jefe y de la policía. Estos lo están buscando pero no por vías ni motivos legales.

Como Sosa tiene la intención de redimirse, luego de permanecer un tiempo “guardado” vuelve por el amor de Luján. Es allí cuando la gente de Casal le da una paliza por no *caranchar* a la familia de Vega y haberle entregado la plata del accidente. Pero éste es su principal argumento para mostrarle a Luján y a si mismo que está dispuesto a cambiar de vida y recuperar su amor. Por ello vuelve a acercarse a la doctora y le pide a Casal que lo deje tranquilo para poder irse.

Siguiendo la línea dramática, se sucede un accidente de tránsito que, sin haber tenido participación antes en la historia, es un nuevo punto de inflexión que refuerza la intención de Sosa y se torna el hilo conductor para mostrar diferentes tipos de degradación y violencia, incluso más extremos que los que ya se han exhibido.

c) Reutilización del sistema

Sosa trata de resolver su situación personal y tomando parte en el caso del accidente de tránsito que llegó al hospital. A su vez, la doctora, quién de vuelta es pareja de Sosa, salvó la vida de un componente de esa familia por lo que sus miembros sienten una gran confianza en ella.

Sosa consigue representar a todos los familiares y con esto los ayuda a cobrar el dinero del caso. Este es un primer caso en el que utiliza todos sus conocimientos y tácticas para arreglar su situación, sin quedarse con un extra por eso. No *carancho* por dinero, sino por culpa. Además usó la desesperación y dolor de la familia accidentada, para ganarle el caso a Casal y de esta manera comenzar a preparar su partida.

Esta suerte de limpieza del pasado indica una vía de salida de un sistema corrupto. Sin embargo, esta vía está clausurada porque ellos son el sistema mismo, o por lo menos quienes lo representan y reproducen. Hay una escena en donde el jefe de guardia del hospital le dice a Luján que no la quiere seguir viendo con el *carancho* ese. El interés no es personal sino institucional. No quiere que la degradación de un sistema (legal) invada al otro (salud pública).

El ataque de Casal a la doctora es en venganza por la derivación de casos a Sosa y, justamente, desata la feroz golpiza que le propina el personaje de Darín. Así como no se puede limpiar con lo que está sucio; no se le puede ganar al sistema con sus mismas reglas. Sosa es encarcelado por el comisario corrupto que, a cambio de dinero, le ofrece el puesto que tenía Casal. Da la sensación de que el Comisario va a traicionar a Sosa luego de que este le da la plata, pero Sosa se anticipa. Existe, por tanto, un entramado de re-utilizaciones entre instituciones para beneficio propio, más allá de que el móvil sea la culpa o el dinero. Esto permite suponer que los agentes institucionales saben que es más probable que el otro juegue sucio a que cumpla con su palabra.

Con el guión, el autor es un protagonista más. Actúa al igual que sus personajes y su historia, repitiéndose de manera circular con una estructura dramática bien definida. Trapero es una persona del conurbano bonaerense, espacio donde se desarrolla el film. Y es un observador más tan humano como los seres representados. Con su acto enunciativo, el director opina e interpreta a medida que narra. Su enunciación se hace diégesis pero que no oculta sino que evidencia su punto de vista y su juicio acerca de lo que muestra.

El final de la película es elocuente. Sosa usa todo lo aprendido en la ilegalidad para poder reingresar en la legalidad. Pero esta vez las cosas salen mal. Como sabía que iba a viajar en el auto de la policía por el engaño del comisario, Sosa manda a una camioneta para embista al patrullero. Con ello, pretende salvarse de ir a prisión por asesinato; aunque en el film parece quedar claro, que no es por el homicidio que está detenido sino por ser "mejor persona" para su amada y por intentar "hacer las cosas bien". Pero luego del siniestro, el comisario inicia un tiroteo y lastima mortalmente, según se deja ver, al ambulanciero y hiere a Sosa de un disparo. Sosa también le dispara sin ningún pudor. En una actitud que destaca el recurrente individualismo y egoísmo del personaje, Sosa deja al ambulanciero literalmente tirado en el piso; solo le importa su redención personal, también a cualquier precio. Finalmente, él y su pareja son atropellados al intentar huir y atendidos de la misma manera que la doctora atendía a sus accidentados.

No es posible vencer al sistema con sus propias reglas. Queda planteada la necesidad de una evolución institucional. La sociedad es responde a una conjunto de instituciones

obsoletas, rémoras vaciadas de contenido. Peor aún: son cáscaras que habilitan una utilización pública contraria sus legítimas finalidades. Esto genera una inmensa desprotección de la población. Si el Estado fue diseñado para hacer posible la organización civil y la paz entre los individuos, sus instituciones deben adecuarse a las necesidades de los tiempos. De lo contrario, es imposible que puedan garantizar su correcto funcionamiento. En CARANCHO la sociedad queda representada por la última familia accidentada, que confió en ambas instituciones y se quedó con las manos vacías, totalmente desprotegida.

4. ELEFANTE BLANCO (2012): El monumento a lo que no fue.

Me gustan las chicas, me gustan las drogas, me gusta mi guitarra, James Brown y Madonna. Me gustan los perros, me gusta mi stereo, me gusta la calle y algunas otras cosas. Pero lo que más me gusta son las cosas que no se tocan...

De fondo suena “Lo que más me gusta” de Pity Alvarez, mientras el cielo se pone rosa por culpa del amanecer. Las palabras ELEFANTE BLANCO, en letras blancas, ocupan toda la pantalla sobre la imagen del edificio que lleva ese nombre. Si bien la película empezó hace trece minutos, en los cuales ya apareció Ricardo Darín (Julián), Jérémie Renier (Nicolás) y Martina Gusmán (Luciana), la puesta en pantalla de la placa hace parecer que el film recién comienza ahora: una serie de imágenes, que van de un plano general a uno general corto, muestran el escenario donde se desarrollará esta historia, Villa 15 (Ciudad Oculta), Villa Lugano, Ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Desde las alturas, primero, se ve la imagen de una zona urbanizada con varios edificios. Luego, la cámara hace un panéo hacia el lateral izquierdo de la escena, que muestra pequeñas edificaciones que no se pueden ver en detalle. Siguen postales de casas sin terminar con techos de chapa, ropa colgando de sogas en las ventanas o terrazas, calles de tierra con autos abandonados, cartoneros arrastrando sus carritos repletos de cajas y maderas, caballos empujando carros, niños andando en pequeñas bicicletas, y adolescentes sentados en la vereda, mirando a la nada.

Esta clase de inicio del relato se asemeja a las clásicas obras realistas francesas de mediados del siglo XIX o las del nuevo periodismo norteamericano de los años '60⁶, que buscaban, antes de dar a conocer la historia, ubicar al lector en el contexto real en el cual se desenvuelve la trama.

Beatriz Sarlo describe estos paisajes como “enclaves contruidos con materiales efímeros...” que “...convierten lo pasajero en permanente: son las villas miserias dentro de la ciudad, en sus límites administrativos y expandiéndose a medida que crece el Gran Buenos Aires, que forma parte de un paisaje acostumbrado, esperable, normal” (Sarlo 2009, 60-62).

—Es grande ¿Cuánta gente vive en la villa? – una voz en off se escucha por arriba de la música. El que pregunta es Nicolás, un cura francés recién llegado al Elefante Blanco.

—No se sabe. No hay un censo. Además esto ni figura en el mapa. Nosotros tenemos una cuenta por los bautismos. Entre los chicos, los padrinos, los familiares serán 15.000 personas. En total, en toda la villa, deben ser el doble, 30.000 –responde Julián, el cura de la parroquia del lugar, mientras la cámara los muestra parados sobre las alturas del edificio, mirando el barrio (quizás esas postales que hace un rato había visto el espectador).

Luego ambos empiezan a bajar una gran escalera de material, entre paredes descascaradas, mientras continúan hablando.

—Esto iba a ser un hospital. Ahora acá viven 300 familias y nosotros. Es un proyecto del año 37. Una idea de un socialista, Alfredo Palacios. Lo aprobó el Congreso Nacional. Después se paró y se volvió a retomar casi 20 años después con el gobierno de Perón. Después se volvió a detener cuando vino el golpe del 55. Iba a ser el hospital más grande de Latinoamérica y ahora le dicen el Elefante Blanco.

Este es el primer diálogo entre Julián y Nicolás. Con el término “villa” Nicolás se refiere a Ciudad Oculta, donde se estima que viven entre 20.000 a 30.000 personas. Este nombre se debe a que durante la última dictadura y a meses del Mundial '78, el Gobierno de facto decidió construir dos muros que ocultaran la villa 15. Desde ese día, todos le dicen “la Oculta”.

⁶ Como sucede en el caso de *Rojo y negro* de Stendhal, publicada en 1830 y años más tarde con *A sangre fría* de Truman Capote, en 1966.

Sarlo explica que espacios como Elefante Blanco generan en la gente que vive allí “sensación de aislamiento” y que “permiten trazar una especie de umbral imaginario” que divide a la gente que los ocupa de los de la calle. El Elefante Blanco es el monumento a lo que no fue. La información que da Julián en la película es correcta aunque tiene algunas imprecisiones: no son 300 sino menos de 100 las familias que viven allí. Ocupan dos pisos de uno de los dos módulos de la estructura de 14. El resto permanece vacío hace 77 años. “Veo sueños rotos y ausencia del Estado”, dijo la jueza Elena Liberatori para una nota en Página/12 sobre la situación de las 98 familias que habitan el Elefante Blanco, un lugar que “se convirtió en vivienda precaria y que hoy tiene en su corazón una mezcla de basurero y cloaca a cielo abierto” (Videla 2014). La Justicia tuvo que intervenir ante la falta de políticas públicas, por una acción de la Defensoría General porteña, y la jueza comprobó lo poco que se había avanzado en el cumplimiento de su orden judicial de sanear el edificio y dotarlo de las más mínimas condiciones de seguridad.

En la planta baja y en los dos primeros pisos se construyeron viviendas precarias, hasta donde llega el agua por un tendido de caños, y desde donde se descargan los desechos hacia el vaciadero, un espacio común ubicado en un hueco del edificio, donde se acumula también la basura. Una vecina, por ejemplo, tiene el departamento más grande, pero el peor ubicado: está en el subsuelo: “en un hueco de su espacio cae la basura que ella debe sacar cada tanto, y desde el agujero del piso, cuando llueve, desbordan las aguas servidas que le inundan la casa. Julia vino a ese edificio cuando tenía ocho años, creció ahí y hoy, con 35, ya tiene diez hijos y dos nietos. Todos viven ahí, incluidas dos nueras” (Videla 2014).

Esta clase de realidades no se ven en la película. Más bien, el Elefante Blanco funciona como un escenario del espacio donde se reúnen los integrantes de la parroquia: curas, voluntarios y la trabajadora social. En 2007, el ex jefe de gobierno de la Ciudad, Jorge Telerman, cedió el edificio de 60.000 metros cuadrados a la Fundación Madres de Plaza de Mayo. La organización instaló ese año un jardín maternal, aulas para capacitación, un gimnasio, dos comedores con cocinas, un vestuario, dos puestos de seguridad y un taller de costura: “A través de la fundación, se realizó la limpieza del basural y con una bomba se desagotó todo el subsuelo del sector que había recuperado la Fundación que dirigía

Hebe de Bonafini. Se incorporaron las computadoras, las máquinas de coser con las que se hacía la ropa de trabajo y las cortinas de las viviendas que construían, también funcionaba un jardín maternal” (Videla 2014).

Pero lo bueno duró poco. Siete años después, todo quedó abandonado. Graciela Leiva, quien participó del proyecto que se llamó Sueños Compartidos, afirma: “También quedaron a medio terminar las viviendas que estaban construyendo en la villa 15” (Videla 2014). Eso se debió a que el 25 de mayo del 2011 estalló el escándalo por el presunto desvío de fondos públicos otorgados a la entidad Sueños Compartidos creada por Sergio Schoklender para la construcción de viviendas sociales. Otro tema que tampoco se toca explícitamente en la película pero sí de manera general a través de un conflicto parecido que se desata en el barrio.

A partir de estos puntos de encuentro entre la realidad y la ficción es posible plantearse la pregunta acerca de si con Elefante Blanco se busca reflejar la realidad de lo que sucede en un Ciudad Oculta bajo una nueva mirada o más bien se reproducen estereotipos con los que los medios de comunicación muestran la vida que tiene lugar allí

Nuestro análisis de las representaciones de las prácticas sociales problematizadas dentro de la villa tiene por objetivo brindar una respuesta a este interrogante. La perspectiva adoptada plantea la “problematización”. Esta problematización “no quiere decir *representación* de un objeto preexistente, ni tampoco *creación* por medio del discurso de un objeto que no existe. Es el conjunto de las prácticas discursivas y no discursivas lo que hace entrar a algo en el juego de lo verdadero y de lo falso y lo constituye como objeto de pensamiento” (Foucault 1991, 231-232). En tal sentido, por más que se mantenga el término “representación” apuntamos con este análisis a dar cuenta de estos objetos de pensamiento . Para ello, se divide a los personajes de la película en categorías sociales tales como “clase media”, “villero”, “mundo narco” y “fuerzas policiales” puesto que encarnan en distintos agentes las prácticas problematizadas, con el fin de poder establecer comparaciones con situaciones reales que suceden en Ciudad Oculta.

a) La clase media

Los tres grandes protagonistas de esta historia no pertenecen a Ciudad Oculta. Por un lado, está Julián, un cura de clase acomodada que decide –tal como dice en la película- “dejar todo para dedicarse a los pobres”, es decir, para él es una elección trabajar en ese lugar. Julián es el líder de la parroquia que está en medio del barrio, vive dentro del Elefante Blanco y su casa –que aparece de manera esporádica en la película- es un departamento ubicado en Ciudad Autónoma de Buenos Aires, que claramente no queda dentro de la villa ni cerca de ella.

Luciana es trabajadora social, hace cinco años que se dedica a tareas comunitarias en el barrio y empezó a asistir allí gracias a Julián. Ella también tiene su casa fuera de Ciudad Oculta. Es un departamento que se muestra más sencillo que el de Julián, pero más habitable: se la ve usando la cocina o la habitación. En cambio, el departamento de Julián parece más bien un depósito de libros o papeles inhabitado.

La trabajadora social, además, es quien hace de nexo entre la Municipalidad y el Obispado, que llevan adelante un plan de viviendas en el barrio, junto a los obreros, vecinos del lugar, que construyen sus propias casas. En ningún momento se hace alusión directa a esto en la película: pero, como se explicó anteriormente, dentro del Elefante Blanco justamente tenían sus oficinas la Fundación Madres de Plaza de Mayo, que estaban a cargo del plan de viviendas Sueños Compartidos.

La idea del plan de viviendas que se plantea en el film tiene muchas similitudes con lo que fue en su primer momento Sueños Compartidos: “mejoran las condiciones, pero se quedan en el barrio” -explica Julian en un diálogo de la película- “más un comedor para 300 personas, un jardín de infantes”. También su desenlace posee puntos en común: hasta el día de hoy, luego de los escándalos por malversación de fondos, las obras de Sueños Compartidos están abandonadas y aún los trabajadores reclaman sus sueldos. En la película, a los trabajadores hace tiempo que no les bajan los fondos para poder pagar sus salarios y por eso, deciden parar las construcciones.

Luciana, por estar como representante de las instituciones del Estado y la Iglesia, termina quedando en medio del conflicto. Al ser ella la cara visible del poder, le echan la culpa del atraso. “Ella no es de la constructora, ni de la municipalidad. Nos está dando una mano”,

les explica Julián. De esta manera, se remarca la idea de que es un personaje alejado de los enredos del Estado y la Iglesia, su función consiste sólo en colaborar con la tarea social.

—Vos tenés tu casita -acusar los obreros a la trabajadora social, como forma de volver a evidenciar la distancia entre los trabajadores y ella, quien claramente no es de la villa.

—Tengo mi casita y laburo para que vos tengas la tuya- les recrimina en una de las discusiones más fuertes que termina teniendo con los obreros.

Luego de ese enfrentamiento, ella entra en crisis y se confiesa con Nicolás, con quien establece un lazo de confianza que va más allá de lo profesional:

—Pasa que estoy harta, que no sé quién mierda me mandó a meterme en todo esto. Estoy harta –le dice al cura francés.

—Yo sé que es muy duro pero es más fácil irse para mí también. Yo te necesito. No elegí estar acá –la consuela Nicolás.

Ellos tienen una especie de amorío que funciona como complicidad y contención mutua, un escape de ese mundo del que en el fondo saben que fue una elección querer pertenecer. Finalmente, la convence de quedarse.

El personaje de Nicolás es el más alejado de este contexto: es un cura francés, que escapa de ciertos peligros que vivió en El Amazonas, y gracias al refugio de Julián termina en el Elefante Blanco para ayudarlos con las tareas comunitarias del lugar: dar misa, colaborar con la puesta en valor de la parroquia y ayudar con las tareas de un plan de viviendas que lleva adelante el Obispado en conjunto con la Municipalidad.

La primera vez que Nicolás camina por el barrio, un compañero le recomienda que se vista con el cuello del traje de sacerdote para que la gente en la calle lo reconozca, un gesto que muestra cómo el status social le puede dar mayor seguridad y respeto en la villa.

—En la semana, le pusieron un revólver en el cuello a un voluntario. Se pensaban que era de la brigada –le dice Lisandro, uno de los ayudantes, al cura francés, y en esa frase ya se pueden ver otras dos categorías sociales externas a la villa: la de los voluntarios y los policías.

—¿Dices que me parezco a un policía? —bromea el cura.

Al hablar, ambos caminan por una calle de tierra inundada. Pasan por casillas con puertas de chapa y la entrada a la FM “La milagrosa”, una radio que efectivamente funciona en el barrio: “Somos un grupo de personas de múltiples orígenes, es allí donde radica una de nuestras riquezas a la hora de programar nuestros espacios radiales. Somos comunicadores comprometidos con lo popular y lo comunitario. Queremos difundir otros eventos, contar otras historias, dar cuenta de otros personajes, que no son tomados en cuenta realmente. De esta manera difundir nuestra cultura”,⁷ así se presentan en su página web esta radio que creció de la mano de la Fundación Impulsar. Esta es otra muestra de que la película se filmó en parte del escenario real del barrio, que funciona como una herramienta de generación de verosimilitud.

Finalmente, las obras que ejecutaba la Municipalidad y la Iglesia terminan suspendiéndose. Comienzan a sacar las maquinarias. Por lo cual, los vecinos para reclamar que no se abandone la construcción y se paguen los sueldos, toman el lugar. Arman casillas con cartones y palos. Los acompaña Luciana y Nicolás. Con el pasar de los días, cada vez más personas van a la toma. La policía hace un cordón con patrulleros, camiones hidrantes y oficiales montados. Los vecinos les tiran botellas, palos. De un lado, está la policía y del otro, los vecinos. Pero hay alguien más en el medio: los curas y Luciana se ponen del lado de los vecinos, ayudando en lo que pueden.

En un momento, una fila de uniformados con escudos avanza hacia los ocupantes. No importa que haya niños, ni mujeres; tiran gases y balas de goma. Luciana y Nicolás tratan de llevarse lo más lejos posible a aquellos que se van cayendo en el camino. Es uno de los momentos más tensos del film. Hasta que llegan a su refugio, el Elefante Blanco, donde aparece Julián, protegiendo a los vecinos, cerrando unos enrejados para que no entre la policía, a quienes les pide una orden de allanamiento para ingresar. Como no tienen, se van. Una vez más, los representantes de la clase media “solidaria” se convierten en los mediadores entre los vecinos y el Estado.

b) El villero

⁷ <http://www.lamilagrosafm.com/p/quienes-somos.html>

A los 19 minutos de película se observa por primera vez una escena donde la gente que vive en el barrio es la protagonista. Se ve un grupo de jóvenes en ronda, dirigido por Luciana y Lisandro, como si fuera un encuentro de ayuda mutua.

—Todo el barrio, toda la villa, decía el Monito. A mí me gusta estar acá —dice uno de ellos, que viste gorra y remera de un club de fútbol. Se trata de uno de los personajes del barrio que más adelante tendrá un rol fundamental en el desarrollo de la historia.

—¿A vos te gusta estar acá? A vos te gusta el paco guacho —le responde otro de los chicos de la ronda que también es del barrio.

—¿Y vos qué saltás? —replica el Monito.

—Te voy a decir una cosa porque me tenés re podrido guacho. ¿Vos querés estar en la villa o no?

—Obvio.

—Bueno, si querés estar en la villa, rescatate guacho ¿me escuchaste? Porque si te vas de la villa, igual la villa te va a ir a buscar. Nadie se escapa de la villa.

El Monito es uno de los protagonistas de esta parte de la historia. Esta escena es una clara muestra de la clase villera que quiere representar la película: chicos que no pueden salir de su entorno, un lugar que forma parte de su identidad y cuyo futuro no pareciera ser otro que seguir su vida allí adentro. En general, son jóvenes abandonados por sus padres o con progenitores que nunca tuvieron empleos formales o bien afectados por distintas clases de adicciones.

Beatriz Sarlo plantea que “las transformaciones económicas del noventa en América Latina influyeron en la masa de desocupados y subocupados para quienes parece débil y remota la idea de que la sociedad es un espacio donde hombres y mujeres no están inevitablemente destinados a la frustración y el fracaso” (Sarlo 2009, 93). En la película se ahonda esta idea de que por más que quieran salir de la villa, “nadie puede escapar” de allí.

—La villa no tiene la culpa —continúa la conversación otra chica.

—¿Y por qué te pensás que estamos todos así?

—Yo digo que estoy bien acá —repite el Monito.

Sarlo plantea además que el espacio de los sectores populares se ha fragmentado por otras razones suplementarias, como la violencia generalizada, y que se achican las posibilidades de contacto con otros niveles y consumos sociales (Sarlo 2009, 93). Por eso, el encuentro de los jóvenes con los curas o la trabajadora social se vuelve clave ya que allí es donde pueden descubrir miradas diferentes a las de su entorno.

—La villa es nuestro lugar. Eso no lo vamos a negar -dice el voluntario- pero también está buena la granja para alejarnos de los que nos hace mal.

—La decisión de salir depende en cada uno de ustedes –interrumpe el diálogo entre ellos la trabajadora social- de apoyarse en la familia, en el grupo, en los afectos.

—¿Qué familia? Si nos abandonaron a todos cuando éramos chicos.

En esta parte del diálogo es cuando se ve el rol que ocupan los trabajadores sociales como consejeros, que presentan las granjas de recuperación de adicciones (que están fuera de la villa) como entornos saludables para tratar de salir de las drogas. Es que más allá del entorno familiar, el mayor problema que tienen los jóvenes dentro del barrio es el mundo narco que los rodea: frente a futuros inciertos, estudios inacabados y problemas económicos, la posibilidad que ofrecen los líderes narco de formar parte de sus bandas, con todo lo que ello implica económica y socialmente, termina siendo para ellos una de las opciones con más perspectiva de prosperidad.

c) Lo narco

Según la ONG Madres contra el Paco y por la Vida, en Ciudad Oculta, desde el año 2000, los narcos paraguayos son los culpables de “haber arruinado a los pibes vendiéndoles paco”. Este movimiento de madres empezó en 2005 en Lomas de Zamora. Casi todas comenzaron su lucha porque alguno de sus hijos había caído en la adicción.

En el film no se les da espacio a las madres de los chicos adictos, pero sí se ve cómo el paco se entromete en las juventudes. El Monito, por ejemplo, vende drogas para Sandobal, uno de los líderes narco de la villa y en varias oportunidades del film, se lo ve fumando paco, sobre la terraza del Elefante Blanco, donde hay varios grupos de chicos tirados sobre colchones viejos fumando paco en pipas improvisadas. Según Mauro Federico estos espacios toman el nombre de “fumaderos”: “En Ciudad Oculta está

instalado un *marketing* de la muerte del consumidor. Incluso hay fumaderos en los cuales son introducidos los chicos para insertarlos en esa cultura de las drogas y usarlos en alguna posición de las bandas” (Federico 2011).

Flavia Ragone es consejera y trabajaba como articuladora entre un jardín maternal y un centro de tratamiento ambulatorio. Su visión del problema del abuso de pasta base en el 2013 ya era contundente: “En Ciudad Oculta estamos mal. El tema del paco es terrible. Cada vez son más los pibes que consumen y no sabemos qué hacer para atajarlos. Yo conozco familias enteras que se drogan, desde el padre y la madre hasta el más chiquitito. Los pibes se suicidan... La droga se vende adentro. No hace falta que los pibes salgan a la calle, está acá, se nota que está acá” (Federico 2011).

En un momento de la película, Luciana y Nicolás logran que El monito se acerque a una de las granjas de recuperación. Pero no termina con los resultados esperados ya que acaba escapándose. Eso también deja en evidencia las fallas en el sistema de recuperación de adicciones que tiene el barrio.

Para el titular de la SEDRONAR, José Granero, “el sistema legal debe actuar con más fuerza, pero está claro que la única salida es la inclusión social, con educación y trabajo para que esos chicos vean que hay futuro. Allí, los habitantes conviven con la primera línea de acción del narcotráfico” (Federico 2011).

El último informe de la Sedronar sobre “Centros de procesamiento ilícito de estupefacientes” detalla que Buenos Aires es una de las provincias que más cocinas de fraccionamiento y producción de narcóticos poseen. Según esta investigación, la mayoría de los lugares de adulteración se ubican en la provincia de Buenos Aires con el 46%, a la que le sigue la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (13%). Mientras que los centros de fabricación se ubican en un 76% en la provincia de Buenos Aires y un 7% en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Grasso 2013).

Luciana Pol, coordinadora de Políticas de Seguridad y Violencia Institucional del CELS, agrega que el rol de los extranjeros en esta ruta es imprescindible. Por ejemplo, en Villa Soldati hay una fuerte presencia de ciudadanos de Paraguay; en Constitución, dominicanos; mexicanos en Puerto Madero; colombianos en Pilar; y peruanos en el barrio

1-11-14 de Bajo Flores. En Zabaleta, durante los últimos dos años, cinco chicos murieron en medio de un enfrentamiento, como el caso de Kevin de 9 años. Para Pol, la violencia es más fuerte en la zona sur (Villa Lugano, Soldati, Pompeya, Barracas) y la lógica se repite: “Las fuerzas llegan al barrio, hacen contactos y buscan protección” (Grasso 2013).

Ciudad Oculta no es ajena a esta realidad. Con el paso de los años, cada vez llegaron más paraguayos vinculados al delito. Hasta hacerse más fuertes que las bandas de argentinos. Eso hizo que muy atrás quedara la histórica disputa entre los dos sectores de argentinos del lugar: “la villa” y “el barrio”, divididos por un pasillo (Gallota 2015a).

Laura Etcharren, socióloga, investigadora especialista en pandillas, maras y narcotráfico en Centroamérica y Argentina, coincide con que “la Villa 15 sirve de aguantadero para los migrantes narcos de línea paraguaya asentados fundamentalmente en la 20. Quienes a su vez, pagan con lo que sea, para ser recibidos” (Etcharren 2014).

El negocio de los paraguayos, asevera el periodista Nahuel Gallota, es “continuar enviando toneladas de marihuana en avionetas, y sumar las ganancias por la distribución de drogas (en especial el cannabis) en la Ciudad y el Gran Buenos Aires. Pero para quedarse con semejante rédito, debían ganar el territorio” (Gallota 2015a). Esa disputa es la razón de varios de los enfrentamientos armados que se dan en Ciudad Oculta: “El gran negocio es la marihuana’, le confía a Clarín un joven argentino que vive muy cerca de una cancha de vóley donde paran muchos de los paraguayos ‘antiguos’ del barrio. ‘Ellos viven acá pero se hacen millonarios distribuyendo grandes cantidades de kilos en otros territorios. Desde que llegó este nuevo grupo se están robando cargamentos. Entran a una casa, golpean a los que viven allí y se llevan toda la droga y la plata” (Gallota 2015a). El jefe de la organización narco sería Isidro Ramón Ibarra Ramírez (48), detenido en 2007 y 2011 por tráfico de drogas. En 2014 volvería a ser buscado por autoridades policiales, pero en Paraguay. Aún continúa prófugo.

Como se puede observar, el narcotráfico en la Oculta está dividido en distintos territorios. Esto, sin entrar en tanto detalle, se ve en la película. Aunque no se toca el tema de los paraguayos, el rol de los líderes narco se presenta cuando matan al sobrino de Sandobal. Los autores de esta muerte responden justamente a otra líder narco, Carmelita,

enfrentada a Sandobal por la lucha del territorio. La gente de Carmelita no le quiere entregar el cuerpo a la familia de Sandobal. Entonces, le van a pedir ayuda a los curas. “Esto es una guerra entre ellos”, le dicen los compañeros a Nicolás. Pero a él no le importa y se mete en el conflicto: entonces va a la zona que los curas conocen donde Carmelita tiene su cocina.

Esto demuestra la connivencia de la gente del lugar hacia el mundo narco, pero a la vez el respeto por sus reglas. Allí, le tapan la cara con una remera al cura, quien sigue caminando a oscuras hasta que lo dejan entrar a una especie de casilla con varios pasillos. Finalmente, llega a una cocina de cocaína, única parte de la película donde queda en evidencia lo narco. Carmelita es una señora de más de 50 años con las manos manchadas de polvo blanco. Detrás, se ve gente trabajando en una especie de laboratorio casero.

—¿Usted es el cura nuevo no? –le pregunta. Volviendo a dejar en evidencia que a ella no se le pasa ningún detalle del control sobre el territorio- Digale a Sandobal que no se meta en la zona.

—Nosotros queremos paz –responde él

—Eso es mucho pedir.

Los códigos de ella son claros. Le entrega el cuerpo todo ensangrentado en una carretilla. Él se lo lleva a Sandobal, quien lo apoya en una mesa, mientras un grupo de niños lo miran. El escenario en todas estas escenas es primordial para la generación de verosimilitud en el espectador y cómo niños tan pequeños ven a su primo muerto sobre una mesa, todo ensangrentado, vuelve a poner en evidencia el futuro de ellos allí dentro.

Cuando aparece Julián, horas más tarde, le establece a Nicolás los límites tradicionales que tienen los curas con los sectores del narcotráfico en el barrio: “nunca entramos ahí. Un sacerdote no negocia con narcotraficantes”. Pero Nicolás se justifica con que fue para evitar más muertes. Aunque Darín no está de acuerdo y se lo dice: “nosotros tenemos que dar el ejemplo para que nadie se le acerque”.

Igual, Nicolás impone sus propias reglas: va al velorio del chico asesinado. Allí no se lo ve con su traje de cura, sino con una campera deportiva, como muestra de la

mimetización. Los vecinos y familiares, como parte del ritual de despedida, tiran tiros al aire y cerveza sobre el cajón.

d) Las fuerzas policiales

Algunas escenas más adelante, el Monito reaparece en el Elefante Blanco tras escaparse de una granja de recuperación. Le toca la puerta a Julián y cuando abre le dice: “Usted trabaja para la policía, por su culpa cayó Sandobal” y se va corriendo.

Julián sube al Elefante Blanco y encuentra a un ayudante de la parroquia, muerto a cuchillazos. Era un compañero suyo, que le había escondido su verdadera identidad: en realidad era un policía infiltrado que había estado investigando el manejo de las drogas en el territorio. El velorio del policía presenta un fuerte contraste con el del joven asesinado: mientras en uno se tiran tiros al cielo y se derrama cerveza en el cajón, en el otro hay muchos oficiales con su uniforme y banderas de Argentina.

Julián se reprocha no haberse dado cuenta de que tenía a alguien de las fuerzas policiales metido en su círculo. Y además descubre luego que el Monito, soldado de Sandoval, había matado al policía encubierto.

La película trata de esta manera el tema de los policías infiltrados en el territorio y el rol de los “soldaditos” que trabajan para los narcos. Pero deja de lado una problemática mucho mayor que tiene lugar tanto en Ciudad Oculta como en distintos barrios marginados, a saber: los nexos entre la policía y los narcos. Tampoco se mete con las complicidades de los representantes del Estado, es decir, con el rol de los funcionarios municipales, provinciales o nacionales.

Marcelo Saín afirma que existe una vinculación fluida entre el narcotráfico y ciertos sectores de la policía que regulan y amparan la empresa ilegal. Desde 2005, Saín plantea que “la policía había dejado el control de varios territorios en manos de grupos de narcotraficantes de la zona, con quienes la fuerza de seguridad había mantenido, en forma clara y certera, una actitud complaciente, una desidia, una omisión y una íntima vinculación, todo lo cual había provocado que esas zonas se convirtieran en un territorio sin ley ni control, ni prevención, ni atención” (Saín 2015, 30).

Por su parte, Laura Etcharren asegura que “en las villas, conviven los dos poderes, el poder político y el poder narco. La marginalidad es la que da el grado de connivencia policial y política que hay en el país para poder operar. La gran cantidad de marginalidad que hay en Argentina es lo que hace que todas estas líneas vengan, porque es lo que necesitan, y es lo que demuestra el estado de anomia que reina en la Argentina y la connivencia con los grandes grupos de poder político y económico” (Etcharren 2014, 16). Asimismo, conflicto narco que la película escenifica no da cuenta de un episodio aislado sino que este tipo de hechos “forman parte de una batalla para el control de un territorio propicio para el tráfico de sustancias estupefacientes, que tiene su epicentro de la Ciudad de Buenos Aires y que se puede llevar a cabo sin mayores trabas con la tácita anuencia o participación de las autoridades que tienen a su cargo la seguridad de los ciudadanos, no sólo al hacer ‘la vista gorda’, sino al no poner en conocimiento de las autoridades respectivas –judiciales, del Ministerio Público, inteligencia- la más íntima vinculación de todos los elementos de prueba, lo que impide que se avance en la dilucidación de los hechos” (Etcharren 2014, 19).

Un caso que testimonia es la muerte de Marcela Díaz, una mujer de 35 años, quien era bien conocida en la Villa 15 por haber enfrentado a los narcos y denunciado la presunta complicidad de los traficantes con la comisaría 48° (Gallota 2015c).

Cuando el Monito confiesa haber matado al policía que trabajaba encubierto para los curas, sabe que la policía va a querer matarlo. Casi al final de la película, aparece todo ensangrentado junto a varias personas en la parroquia, que luego del enfrentamiento con la policía por la toma de los terrenos se convirtió en una especie de sala de salud, atendida por colaboradores Julián, Luciana y Nicolás. Como el Monito está mal herido, Julián y Nicolás lo esconden en su auto para llevarlo a un hospital. Pero no es sencillo salir del barrio por el asediado policial en el marco de un operativo para buscar al asesino del policía,

Casi llegando a la salida, Julián y Nicolás se cruzan con un oficial que le dice que buscan “a un pibe”. Ellos saben que dentro de los códigos de la policía matar a un uniformado no es un crimen que se perdona. El desenlace del encuentro con los oficiales termina siendo trágico: Julián se baja del auto, el Monito intenta escaparse por atrás, el policía lo ve y le

empieza a disparar. Julián se acuerda que el Monito había escondido un arma en su auto, la agarra y le dispara al oficial, quien se da vuelta y le devuelve los tiros, pero con acierto: mata primero al Monito y después a Julián. El policía también termina muerto.

La escena final es una marcha de velas por el barrio con fotos de Julián, en las cuales se pide justicia para esclarecer su caso ya que si bien el espectador fue testigo de lo que sucedió, no queda claro cuál fue la versión de los hechos que trascendió en el marco de la historia que se narra. En definitiva, como explica Saín: “La reiteración sistemática de abusos policiales o de sucesos que dan cuenta de la participación policial en las actividades delictivas que esta institución debería prevenir o conjurar indica que no se trata de acontecimientos aislados, sino de la manifestación de una crisis organizacional de amplia envergadura, que da lugar a un persistente desprestigio en medio de un contexto en el que el mundo de la política sólo aborda estas cuestiones de modo episódico y casi nunca en forma integral”.

e) Desde dónde se cuenta la historia

No es casual que los actores principales y con los que se busca crear empatía con el público sean, justamente, personajes que no pertenecen a la villa. La mayoría de los casos de personajes de villeros, que son secundarios, representan a drogadictos o punteros relacionados con el mundo narco. En el film se hace difícil encontrar villeros trabajadores o una madre que se encarga de sus hijos.

Eso deja entrever que la mirada que atraviesa la película es la de una clase media comprometida con lo social, más bien de tinte progresista, que no va a venir a pedir mano dura con la gente que vive en la Oculta pero que tampoco representa al segmento social que vive allí con todos sus matices.

El mismo Trapero, en una entrevista a Página/12, deja entrever a quién está dirigida la película y a quién busca dejar pensando con su obra: “Es importante que al presentar situaciones como las de los chicos que están tirados ahí arriba, en el Elefante Blanco, fumando paco, no esté filmado como una escena dantesca. Forma parte de un relato, y sí, esos pibitos tirados están hechos mierda, pero también hay que abandonar un poco la mirada distanciada de clase media para ver que, después de todo, también hay mucha

gente afuera de la villa que está dopada todo el día, con Valium o Rivotril (...) Son situaciones que parece que le son lejanas a la clase media, pero en las que hay muchos elementos que, si las pensás y las planteás bien, podés verlas más cercanas: podés comparar al pibito con la bolsa de Poxi-ran con el señor que sale de la farmacia con un frasco de ansiolíticos”.⁸

Por otra parte, si bien el film está enmarcado dentro de un relato de ficción, como se ha planteado anteriormente, hay situaciones que tienen mucha conexión con la realidad: el conflicto con las viviendas y el proyecto de Sueños Compartidos; la división del territorio por parte de Sandobal y Carmelita, y la verdadera disputa de los narcos paraguayos; y el caso de los niños y jóvenes adictos al paco. Pero también hay temas imprescindibles que no se tocan en la película como es la complicidad de la policía y del poder político con el negocio de las drogas.

Otra característica que favorece esta suerte de “promiscuidad” entre lo real y lo ficcional es la estética híper-realista que tiene el film. Hay vecinos del lugar que actúan en la película y los escenarios donde está filmada son lugares reales de Ciudad Oculta, si bien algo adaptados para la filmación. La jerga y el vestuario utilizado por los personajes también recrean una atmósfera de verosimilitud en la representación de las distintas clases.

Finalmente, para responder a la pregunta acerca de si Trapero busca con ELEFANTE BLANCO reflejar la realidad de lo que sucede en Ciudad Oculta bajo una nueva mirada o bien reproduce un estereotipo de cómo los medios de comunicación representan lo que sucede allí, debe tenerse en cuenta aquello que Saín plantea respecto la prensa y los medios masivos de comunicación: “El género policial ocupa uno de los espacios más relevantes y, en general, sus informes se constituyen en potenciales relatos de control social al expresar la necesidad de vigilancia y de mano dura y justificar políticas de exclusión. La normalización y naturalización que los medios hacen del delito, de la violencia, de la institución policial y del Estado ante la seguridad pública no solamente resultan de la información de los hechos, sino también de la imputación de sentido y

⁸ <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7928-2012-05-13.html>

construcción de interpretaciones sobre estos, y de la atribución de legitimidad en función del estatuto de 'voz autorizada' que históricamente posee la prensa en la Argentina" (Saín 2015, p. 19).

Trapero en la película se aleja de lo episódico, superfluo y fugaz que Saín le asigna a las noticias de los medios masivos. El director busca un abordaje más bien integral que dé cuenta de la complejidad de la problemática al interior del barrio. Sin embargo, no profundiza en el accionar de los personajes villeros y la empatía que predomina es la de personajes que no nacieron en el lugar, como Luciana, Julián o Nicolás. Por eso, se queda a mitad de camino entre una nueva mirada y otra más bien estereotipada.

III

Apéndice:

Representaciones del conurbano bonaerense en el cine y la literatura

Desde el punto de vista de la cientificidad estadística, se distinguen cuatro conurbanos bonaerenses que permiten dar cuenta, en función de algunas variables socioeconómicas, de la heterogeneidad del aglomerado del Gran Buenos Aires.⁹ Estos agrupamientos no necesariamente coinciden con los límites jurisdiccionales de un partido ya que obedecen a otro tipo de variables.

Las técnicas estadísticas del Instituto Nacional de Estadística y Censos distinguen cuatro grupos de Conurbano bonaerense: 1) San Isidro y Vicente López; 2): Avellaneda, La Matanza 1, Morón (actualmente dividido en Morón, Hurlingham e Ituzaingó), General San Martín y Tres de Febrero; 3) Almirante Brown, Berazategui, Lanús, Lomas de Zamora y Quilmes; 4) Florencio Varela, Esteban Echeverría, Merlo, Moreno, General Sarmiento (actualmente dividido en Jocé C. Paz, Malvinas Argentinas y San Miguel), La Matanza 2, San Fernando y Tigre (INDEC 2003, 8).

No obstante, más allá de la circunscripción territorial e incluso socioeconómica, el término “conurbano” concita una serie de representaciones dispares en el imaginario social que incluso pondrían en duda su definición formal. En este sentido, el conurbano posee particularidades que no coinciden ni con la Ciudad de Buenos Aires ni con el interior provinciano, aunque en cierta medida aquellas se determinan en diálogo con estos. Si bien su representación comporta algunas variaciones históricas, existen también notas constantes que hegemonizan sus sentidos y que, en general, suelen relacionarse con las imágenes de los barrios obreros y de las villas miserias.

⁹ El concepto de “aglomerado” debe entenderse en el sentido de “localidad censal” la cual se define como: “una porción de superficie terrestre caracterizada por la forma, cantidad, tamaño y proximidad entre sí de ciertos objetos físicos artificiales fijos (edificios) y por ciertas modificaciones artificiales del suelo (calles) necesarias para conectar aquellos entre sí” (INDEC 2003, 4-5).

El cine y la literatura recogen, mediante sus propios lenguajes representacionales, algunas de estas constantes y variables. Recogen, pero también producen. De allí el interés por indagar algunas de sus propuestas, particularmente, las vinculadas a las representaciones del conurbano bonaerense de la primera década del siglo XXI en exponentes del Nuevo Cine Argentino (NCA) y de la Nueva Narrativa Argentina (NNA).

En este sentido, tanto Pablo Trapero como Juan Diego Incardona resultan relevantes pues se ocupan de visibilizar y detectar, pero también de reforzar y construir, una estética, una política y una ética propia del conurbano, aunque distinguibles entre sí. Mientras Trapero apela a una estética hiperrealista, a una política ruinoso de Estado ausente y a una ética de la resignación; Incardona recurre a elementos del realismo mágico, a una política hecha de restos e insistencias y a una ética cuasi guerrera, en la que sus personajes, aunque marginales, nunca son del todo victimizados.

1. El conurbano en el NCA y en la NNA.

No sin cierta dificultad puede afirmarse que la representación del conurbano en el cine está intensamente vinculada al problema del realismo. En este sentido, a veces puede asociarse con el realismo de la representación y otras con el realismo de lo representado (Soria 2014, 38).¹⁰ En el primer caso, el conurbano se utiliza para generar un efecto de verosimilitud; mientras que en el segundo, está vinculado con la voluntad de registrar una realidad. En el primero, el conurbano es escenario; en el segundo, protagonista.

En este sentido, aunque toda discusión en torno al realismo es polémica, una comedia romántica del cine generacional pop como 20.000 BESOS (De Caro 2013) podría funcionar como ejemplo de un realismo de la representación. Si bien se trata de un film que posiblemente no resulte relevante para la crítica bien pensante, es uno de los pocos que

¹⁰ Se retoman aquí los términos en el sentido empleado por Ángel Quintana en su libro *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* bajo la reformulación de Soria. En este sentido, mientras que el realismo de la representación busca “la transparencia del proceso de representación y la preocupación por la verosimilitud. Tal es el caso del modelo clásico de Hollywood y otras formas del cine popular”; el realismo de lo representado aparece como “un instrumento de conocimiento, capaz de aprehender una realidad ambigua y de revalorizar el mundo reflejando una actitud ética frente a la realidad. Aquí podemos reconocer al neorealismo italiano y a los filmes de la modernidad cinematográfica” (Soria 2014, 38).

liga cinematográficamente un elemento que en la actualidad es poco asociado al conurbano. Esto es: el territorio de una clase media acomodada para la que parece funcionar la institución familiar. En este film, el conurbano representa la vuelta a la adolescencia y aún a la infancia, donde perdura el juego descontracturado, la inocencia y la candidez, todo ello envuelto en un clima algo onírico. El conurbano que representa De Caro posee –como en Incardona, aunque en tradiciones diferentes–, elementos fantásticos que se mezclan con lo real y crea un efecto de verosimilitud al mostrar que lo imposible (la inocencia, el amor, la familia) es posible en un escenario cuya lejanía se recrea en el aburrimiento del plano secuencia de un viaje interminable. En este sentido, el conurbano se constituye en un escenario alternativo y en tensión con el de la Ciudad de Buenos Aires.

Por su parte, en los films de Trapero situados en el conurbano, éste aparece no sólo como escenario sino también como un elemento activo de la trama: el conurbano resulta determinante para sus protagonistas. Muchas de las producciones cinematográficas de Trapero recuerdan al neorrealismo italiano el cual, originariamente, generó un sistema de representación como una respuesta socialmente comprometida con el paisaje desolador de la posguerra.¹¹ De modo que, aún antes de avanzar en la representación propiamente dicha, la mera elección de este sistema de representación junto con sus herramientas, da cuenta de que el conurbano con sus instituciones y habitantes tiene para Trapero características anímicas admiten una comparación con la situación crítica de una posguerra. Para el caso que nos ocupa, los estragos del neoliberalismo.

Las teorías clásicas del cine como la de André Bazin y la de Sigfried Kracauer no coinciden respecto del realismo en cuanto al grado de montaje necesario para representar esa realidad. En este sentido, la investigadora Carolina Soria expresa que mientras que “Bazin proclamaba por el ‘flujo continuo de la imagen’ negando para ello el empleo del montaje, Kracauer subvierte la ecuación privilegiando el ‘flujo continuo de la narración’, otorgando de esa manera al montaje un papel fundamental” (Soria 2014, 42).

¹¹ Su obra consagratoria, *MUNDO GRÚA*, cumplía con bastante fidelidad los tópicos neorrealistas del empleo de actores no profesionales, locaciones reales, planos secuencia prolongados, entre otros.

En el caso de Bazin, entonces, el realismo busca la reducción absoluta del montaje recurriendo a una serie de elementos entre los cuales el empleo de la profundidad de campo y el plano secuencia son fundamentales. Mientras que en el caso de Kracauer, el montaje se convierte en un recurso privilegiado que, no obstante, debe pasar desapercibido, razón por la cual puede decirse que ese tipo de cine requiere “un montaje invisible que borre las huellas de la escritura fílmica en pos de privilegiar la continuidad narrativa” (Soria 2014, 42).

PULQUI. UN INSTANTE EN LA PATRIA DE LA FELICIDAD (Fernández Moujan, 2007) por momentos funciona como un posible exponente de la teoría baziniana en cuanto a representaciones del conurbano en el cine de los últimos diez años. El plano secuencia y la amplitud de campo son empleados profusamente para dar cuenta del viaje que emprende el artista Daniel Santoro en busca de los oficios perdidos y también del viejo compañero peronista. No obstante, el empleo del tiempo no es lineal sino casi helicoidal y el juego de cuadros y encuadres, provoca que el conurbano se vuelva real a partir de lo fantasmagórico, momento en el cual los criterios de Bazin parecen abandonarse en busca del empleo del montaje como herramienta para colocar un zócalo de la historia que ha sido sustraído.

Viajar al conurbano equivale a viajar al pasado, a la patria de la infancia privilegiada, atravesando un presente miserable. Se trata de una secuencia que podría traducirse en la siguiente constatación –con las notas de la marcha peronista de fondo–: el camión lleno de obreros del '45 se transformó en un camión lleno de cartoneros en poco más de cinco décadas. Ahora bien, el asunto es cómo procede Santoro a partir de esta constatación. Una respuesta posible, aunque no la única, sería: “la figura que elige [Santoro] como guía de esta operación no es la del historiador, sino la del arqueólogo, que encuentra una veta y aparece una civilización” (Ballent 2007, 8). En su operación, el conurbano resulta indisoluble del peronismo. Un peronismo que remite menos a una promesa en el futuro, que a una pérdida en el pasado (Ballent 2007). El conurbano de Santoro, en este sentido, está compuesto de restos.

La vertiente realista del NCA se ha reforzado en una alianza con la televisión. En este sentido, Emilio Bernini señala algunos aspectos que facilitaron el pasaje del cine a una

televisión que buscaba renovarse en cuanto a contenidos y realizadores, a saber: “cierta mirada comprensiva, o de identificación, sobre la suerte de los pobres, la apuesta al afecto (familiar), incluso efímero, sobre la violencia económica, además de un tipo de oralidad que pudo favorecer la expectativa costumbrista propia del medio” (Bernini 2007, 32). Así, las miniserias televisivas OKUPAS (Stagnaro, 2000) y TUMBEROS (Caetano, 2002) encuentran su antecedente cinematográfico en PIZZA, BIRRA, FASO (Stagnaro, 1997), film que suele considerarse pionero del NCA.

Además de estos aspectos temáticos que retroalimentan el cine y la televisión, también pueden distinguirse algunos aspectos formales o estilísticos compartidos por ambos y orientados a producir un mayor realismo: “los movimientos bruscos de la cámara, un montaje acelerado que reduce y fragmenta la duración de los planos y el sonido directo. La suma de todos estos elementos que confieren al filme un alto grado de factualidad permite asemejar algunas de las escenas a imágenes de noticieros televisivos” (Soria 2014, 48). De modo que, los parámetros estéticos que orientan la idea del noticiero como “registro” de la realidad permean el lenguaje cinematográfico, y viceversa.

Los directores del NCA –en este caso, vale tanto los realistas como para los no realistas– introducen dos grandes rupturas con respecto al cine de los ochenta –puede pensarse en Luis Puenzo, María Luisa Bemberg, Alejandro Doria, Eliseo Subiela, entre otros–. En primer lugar, como señala Gonzalo Aguilar, existe un rechazo a la “demanda política (qué hacer) y a la identitaria (cómo somos), es decir a la pedagogía y a la autoinculpación” (Aguilar 2010, 23). En segundo lugar, existe un rechazo a la introducción de moralejas y/o personajes que denuncien mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama (Aguilar 2010, 24).

Por otra parte, a diferencia del cine de los '80, el NCA carece de exterioridad: en los '80, el personaje ético puede juzgar la historia desde afuera y exhibir un deber ser que el espectador compartirá, algo que no ocurre en el NCA (Aguilar 2010, 26). En este sentido, como señala Bernini, en el NCA: “el film sólo muestra, aun parcialmente, un estado de la cultura y se abstiene de interpretarlo” (Bernini 2007, 32).

Esta “inconsciencia” de los efectos discursivos del nuevo cineasta y la renuncia frente a cualquier intento por recuperar una interpretación de la totalidad de los sentidos puestos en juego en sus propias obras, propicia una alianza bastante estrecha y provechosa entre el NCA y la crítica. Según Bernini, que “la legitimación del nuevo cine haya dependido de una alianza entre realizadores y críticos, fructuosa para ambos, ya que los últimos se ocuparon de las exégesis necesarias al mismo tiempo que encontraban, y constituían, un objeto que respondía a sus intereses intelectuales” (Bernini 2007, 33). El carácter rupturista del NCA no obedece sólo, ni tanto, a la voluntad de separarse de un canon cinematográfico previo y conocido, sino también, y sobre todo, a una operación de la crítica en la generación de una escena contemporánea. De este modo, la crítica ocupa un lugar importante en el NCA: “no sólo por la legitimación y la exégesis, sino porque ha asumido, o creado, esas discusiones que faltan. El nuevo cine argentino no parece poder pensarse sin ella” (Bernini 2007, 33).

El recorte generacional, temático y estético que está a la base del NCA también funciona como pivote para la Nueva Narrativa Argentina. Tanto una como otra clasificación, lejos de designar fenómenos homogéneos, refieren a un conjunto de obras disímiles. Su complejidad, no obstante, no anuló su competencia y operatividad simbólica. En este sentido, los investigadores Vanoli y Vecino señalan que: “la NNA demostró ser una categoría lo suficientemente eficaz a la hora de aludir a un supuesto nuevo horizonte de sentidos y creencias compartidas que alimentaba las obras de estos autores (la década del noventa, la Facultad de Filosofía y Letras, la crisis del 2001, la recomposición kirchnerista), como también para nombrar a ciertas formas de sociabilidad intelectual, y para dar sentido a estos nuevos autores frente al público consumidor de libros” (Vanoli y Vecino 2010, 261).

En la NNA, tanto como en el NCA, la Ciudad de Buenos Aires constituye la topografía hegemónica en la cual se producen y narran las tramas. Esta constatación conduce a los autores recién mencionados a pensar que tal elección: “ocluye las posibilidades de procesar narrativamente otras topografías sostenedoras de relaciones sociales específicas. En concreto, hablamos del Conurbano bonaerense el cual en nuestra perspectiva se encuentra fuertemente invisibilizado” (Vanoli - Vecino 2010, 259).

A pesar de coincidir en gran medida con el enfoque de los autores, disentimos en el diagnóstico: el conurbano efectivamente produce relaciones sociales específicas, pero lejos de resultar invisibilizado, resulta hiper-visibilizado a partir del empleo de la sinécdoque en donde el todo se toma por la parte. Así, por poner sólo algunos ejemplos, ni las mansiones de San Isidro, ni el *yatch* de Vicente López, que en rigor conforman el Conurbano 1, según el INDEC, alimentan la representación del conurbano bonaerense en el imaginario social, sino que es otra la “parte” elegida para dar cuenta del “todo”. Así pues, cuando una acción transcurre en el conurbano la mención de éste, generalmente, se hiperboliza y refuerza hasta el hastío: a modo de ejemplo puede pensarse en *Villa Celina* (Incardona 2008), *El origen de la tristeza* (Ramos 2004), *Lanús* (Olguín 2002), *Cómo desaparecer completamente* (Enríquez 2004) o, ya desde la producción cinematográfica, en *CARANCHO* (Trapero 2010), entre otras. En este sentido, la Gran Ciudad puede ser ésta u otra, el conurbano en cambio parece tener una identidad más fuerte.

2. Variaciones históricas en torno al conurbano.

En términos generales, en el orden del imaginario social, el conurbano se distingue de la ciudad ya que mientras ésta última está asociada a la celeridad, al esnobismo y a la luminosidad de la riqueza, aquél se piensa junto con la lentitud, el retraso y la oscuridad de la pobreza.¹² Además de este repertorio de imágenes más o menos constante es posible identificar algunas representaciones particulares que varían con el tiempo. Así, si fuese lícito asociar grandes segmentos representacionales a décadas, podría observarse que cada una condensa sentidos novedosos a la vez que arrastra otros más vetustos. Por ejemplo, en la década del treinta el núcleo del bajo fondo ya no radicaba en la Ciudad de Buenos Aires sino que “se había desplazado afuera de sus fronteras, a ese suburbio de difícil gestión y siempre dudoso cumplimiento de la ley. [...] Lugares nuevos para el temor, entonces. Y un elemento del imaginario urbano destinado a larga vida: la emergencia de la asociación entre el crimen y el “Gran Buenos Aires” (Caimari 2007, 12-13). No obstante,

¹² Caimari repara en la importancia de la presencia o ausencia del alumbrado público en la representación de la ciudad (Caimari 2007).

en ese siempre renovado mapa de la inseguridad, mientras que la Zona Norte era mayormente asociada con el delito económico proveniente de la clandestinidad de los juegos de azar o casinos, el temor más relevante vinculado al delito contra la propiedad y las personas estaba colocado en la Zona Sur (Caimari 2007).

En la década del cuarenta, por su parte, el conurbano queda asociado tal vez definitivamente al fenómeno del peronismo. En este sentido, el documental PERÓN, SINFONÍA DEL SENTIMIENTO (Favio, 2001) recrea con las siguientes palabras el avance de la multitud del 17 de octubre de 1945 hacia Plaza de Mayo otorgándole al conurbano el lugar central que efectivamente tuvo: “El sol caía a plomo sobre la Plaza de Mayo cuando, inesperadamente, enormes columnas de obreros comenzaron a llegar. Venían con su traje de fajina, porque acudían directamente desde sus fábricas y talleres. Desfilaban rostros atezados, brazos membrudos, torsos fornidos, con las greñas al aire y las vestiduras escasas cubiertas de pringues, de restos de brea, de grasas, de aceites. Llegaban cantando unidos en una sola fe. [...] Venían de las usinas de Puerto Nuevo, de los talleres de Chacarita y Villa Crespo, de las manufacturas de San Martín y Vicente López, de las fundiciones y acerías del Riachuelo, de las hilanderías de Barracas. Brotaban de los pantanos de Gerli y Avellaneda, o descendían desde las Lomas de Zamora. La multitud tiene un cuerpo y un ademán de siglos. Hermanados en el mismo grito y en la misma fe iban el peón de campo de Cañuelas y el tornero de precisión, el fundidor, el mecánico de automóviles, el tejedor, la hilandera y el empleado de comercio”.¹³

En este fragmento aparecen al menos tres elementos de la época que quedarán asociados en la memoria colectiva de la posteridad: la idea del conurbano ligada al mundo del trabajo obrero; su representación estética vinculada con la suciedad propia de los oficios (rostros grasos, ropa manchada, etc.); y, por último, cierta idea que vincula al conurbano con la imagen del asedio de la multitud a la fortaleza urbana.

¹³ La cita corresponde a las palabras del relator en el “Capítulo 1” del film de Leonardo Favio PERÓN, SINFONÍA DEL SENTIMIENTO (2001).

El estrecho vínculo entre conurbano y peronismo provoca que su representación en las enormes y complejas décadas del cincuenta, sesenta y parte del setenta no puedan ser pensadas sin una mención al fenómeno de la Resistencia como respuesta al Decreto-ley 4161/56 – firmado por Pedro Aramburu y Álvaro Alsogaray, entre otros, cuya vigencia rigió con algunas modificaciones hasta 1972– dirigido explícitamente a proscribir todas las manifestaciones del peronismo. Así, el conurbano emergió como un privilegiado –aunque no exclusivo, por supuesto– escenario sombrío de la represión obrera y del crimen político y sindical que, en los setenta, se profundiza con el terrorismo de Estado. Esto puede observarse, por ejemplo, en *¿Quién mató a Rosendo?* o en *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh.

A su vez, el componente revolucionario de la década del setenta encuentra muchas veces en la geografía de la villa miseria un lugar a resguardo del conformismo burgués predominante en la clase media urbana. En este sentido, el conurbano postergado, plagado de villas, aparece como el lugar propicio para el ejercicio de la militancia revolucionaria en su amplio espectro de acciones y de la búsqueda del nuevo sujeto revolucionario.¹⁴

Por su parte, la recuperación democrática de los ochenta conllevó una revalorización de la Ciudad de Buenos Aires en su carácter de espacio público. La ciudad se constituyó en “espacio del cruce y la construcción de la diferencia sobre un tablero equitativo de reglas y derechos, al tiempo que la ciudad real, qua espacio público, volvía a ser escenario de la acción política y la vida cultural, de la fiesta y la protesta” (Felippelli - Gorelik 1999, 28). Con ello, en los ochenta el conurbano queda relegado en ese cierto protagonismo que le daba ser el lugar de la Resistencia y de la esperanza revolucionaria de la liberación política y cultural. A partir de entonces comienza a ser visto como una amenaza para la clase media urbana de la primavera democrática: del conurbano salían los violentos, los sindicalistas, los peronistas, los revoltosos. Se vincula con el miedo no sólo delictual de los años treinta, sino también con el temor político. Sobre todo porque la política de

¹⁴ Las huellas de aquellos años en la memoria colectiva de los barrios bonaerenses permean con dificultad las paredes de la academia, pero subsisten en el recuerdo de los vecinos.

masas había quedado ligada desde hacía varias décadas a la identidad peronista y porque el peronismo había quedado demasiado asociado a un clima de violencia de origen tan complejo y múltiple que muchos prefirieron eludir, olvidar, diferir, en lugar de asumir.

En los noventa, la ciudad de Buenos Aires comienza a estar asociada a los valores y modismos de la globalización. Sede de bancos, cadenas de comercios internacionales y aseguradoras. Sede de shoppings, primeras marcas y de empresas de servicios. La Gran Ciudad cumplía con las innovaciones de la posmodernidad neoliberal. El conurbano, por su parte, se asoció con la idea de tierra arrasada: un lugar de fábricas cerradas, de desocupación, de exclusión, de policía corrupta, de deterioro de lo público, de delincuencia y de clientelismo político.¹⁵

En síntesis, visto desde el imaginario de clase media urbana, el conurbano fue asociado en diferentes momentos con lo sub-urbano, lo marginal, el aposento de la delincuencia y la ilegalidad, lo peligroso, el malón transfigurado en diversas claves de la multitud invasiva: el maximalismo anarquista, el aluvión zoológico peronista. Se trata de un campo semántico ligado a lo defectuoso y residual, pero también a lo extraordinario: “Son los monstruos que expelen ‘el Gran Buenos Aires profundo’” (Ferrer 2003, 55).

3. De la ruina a la asfixia: La representación del conurbano en CARANCHO.

Sosa le dice a Luján que él está aguantando, esperando cambiar de zona, de aire, salir un poco de *acá*. Esta idea del “*acá*” es repetida en varias oportunidades con énfasis, salir de *acá*, venir *acá*. Varias veces en el film se cita el lugar: San Justo, La Matanza, Villegas y

¹⁵ El sociólogo Javier Auyero ejerce profusamente estas vinculaciones. A modo de ejemplo puede leerse: “En Villa Paraíso, como en tantos otros enclaves de pobreza del Conurbano Bonaerense [...], una de las maneras de satisfacer las necesidades básicas de alimentación y salud de los pobres es a través del partido político con acceso directo a los recursos estatales (nacionales, provinciales y, en este caso, municipales): el Partido Justicialista” (Auyero 2000, 186). O bien como afirma en una nota al pie: “Otros trabajos [...] han mostrado que, en muchos barrios pobres del Conurbano Bonaerense, la política es experimentada como algo distante, vinculado al engaño y a la desilusión, especialmente entre los jóvenes. La distribución de drogas realizada por políticos locales entre grupos juveniles es bastante generalizada [...]. La participación en actos políticos y en barras bravas de equipos de fútbol es una fuente más o menos segura, más o menos gratis, de acceso a drogas y alcohol para muchos jóvenes” (Auyero 2000, 199).

Mosconi. Pareciera existir un factor determinante que obedece al territorio cuya única esperanza de cambio consiste en la huida. Una escena, por cierto, bastante representativa del fenómeno de la emigración de individuos de la clase media urbana, característico de finales de los años noventa y de principios de este siglo, donde muchos buscaban en algún lugar de Europa un progreso que “acá” resultaba inimaginable.

¿Qué hay en ese “acá” que narra CARANCHO? Gente inescrupulosa que se beneficia con la desgracia ajena, personas cuya pobreza lleva al límite de empeñar sus vidas para lograr algún rédito económico, códigos mafiosos, hospitales públicos en crisis, corrupción policial, violencia, amenazas, adicciones y una gran noche que parece no acabar nunca. De hecho, la única figura que queda impoluta es la de las Aseguradoras. Lo cual merece un análisis más detallado.

El ambulanciero le dice a Luján que “lo mejor que le puede pasar a un tipo atropellado por un colectivo a las 4 de la mañana es que aparezca uno de estos caranchos con ganas de romperles bien el culo a las Aseguradoras”. Las Aseguradoras, pagan. Nada dice el film de los “liquidadores de seguros” que las propias empresas envían a fin de ofrecerles a los damnificados menos de un 10% de lo que en realidad les corresponde. Y ¿por qué no lo dice? He aquí donde claramente el film deja de retratar una situación real, para pasar a jugar con las representaciones del imaginario social: el mercado da respuestas donde el Estado no las da.

Por esta razón, la Fundación -que es la institución cuyo cándido nombre esconde la trama del carancheo- realiza, en la opinión del ambulanciero, un “trabajo social”.¹⁶ Luján sonrío incrédula esperando la coronación de la ironía del ambulanciero, que nunca llegará porque no había allí ninguna ironía. Efectivamente, ésa es su apreciación de las cosas. La Fundación realiza un trabajo social porque en definitiva consigue conectar a esas

¹⁶ ¿Será pura casualidad el nombre? Para muchos, la mención en un mismo campo semántico de las palabras “Fundación” y “trabajo social” traerían a la memoria a Eva Duarte de Perón, cuya Fundación funcionó entre los años 1948 y 1955, prestando asistencia social de la más diversa índole. De más está decir que la Fundación Eva Perón, más allá de las formalidades, constituía una institución fundamental para el despliegue de las políticas públicas de asistencia y de integración social del Estado peronista.

personas, prácticamente relegadas en la zona de exclusión,¹⁷ con el modo de subjetivación que el Estado pensó para ellas durante la década del noventa: la idea de cliente-consumidor.

La idea de cliente-consumidor se expande en los noventa allí donde en los ochenta se esperaba la consolidación de la figura del ciudadano. No obstante, aquella conlleva un cambio sustancial en el concepto de "lazo social": "la relación social ya no se establece entre ciudadanos que comparten una historia sino entre consumidores que intercambian productos" (Lewkowicz 2006, 34). Lo que se desplaza es la idea de una comunidad protectora y de una sociedad integrada a partir de los símbolos clásicos del Estado-Nación y de la eficacia de las instituciones disciplinarias.

Los personajes de *CARANCHO* son ante todo seres vulnerables y vulnerados por un conurbano que por azar o predestinación telúrica logra agobiarlos en su trama de corrupción hasta el punto de la asfixia. La última damnificada del film, que mostrará con candidez rasgos de cordialidad y agradecimiento hacia Luján y Sosa es, notablemente, foránea. La narración no permite precisar si su origen es de una provincia del norte o de un país limítrofe, pero está claro por su entonación al hablar, pero sobre todo por su frescura, que no pertenece a acá. Pues al parecer nada noble puede brotar de esa ruina putrefacta que compone el conurbano.

Los personajes del film de Trapero no son dueños de sus destinos, no hay camino predecible para ellos, no hay Estado ni Dios que los redima, no existe esfuerzo, mérito ni receta que valga, sólo el azar se impone: los personajes están a su suerte. Así, el "accidente" de Vega que termina con su vida fue algo que "no tenía que pasar", pero la suerte jugó en contra; por obra de la mala suerte le quitaron la matrícula a Sosa; por obra de la buena suerte le da un beso a Luján.

¹⁷ Robert Castel distingue tres zonas de organización social: zona de integración, zona de vulnerabilidad y zona de exclusión. Con respecto a esta última el sociólogo señala que se trata de una zona: "de gran marginalidad, de desafiliación, en la que se mueven los más desfavorecidos. Éstos se encuentran a la vez por lo general desprovistos de recursos económicos, de soportes relacionales, y de protección social" (Castel 1995, 29).

Queda a criterio del espectador si es también por obra de la suerte que ambos protagonistas terminan siendo víctimas fatales de un accidente de tránsito. O si acaso hay algo mucho más profundo, en el espíritu mismo del conurbano que no deja escapar ni a quienes intentan habitarlo ni a quienes renuncian a hacerlo. Tal vez sea ésta la marca fuerte del film: no hay escapatoria. O, al menos, no hay escapatoria individual.

Como vimos, *CARANCHO* muestra la sintomatología particular de la institución hospitalaria y, en general, las consecuencias de un Estado defectuoso. Frente a lo cual podría oponérsele la representación del Estado eficiente propia del cine de la época del primer peronismo. En *Cine y peronismo*, Kriger analiza algunos de los cuatrocientos largometrajes estrenados entre 1946 y 1955, y encuentra que varios de ellos son atravesados por una constante: “la representación de un Estado fuerte, integrado por instituciones modernas que funcionan de manera eficaz, como hospitales, escuelas, comisarías y juzgados, y que garantizan el desarrollo de todos los sectores sociales y, especialmente, benefician a los desposeídos” (Kriger 2009, 21). Asimismo, la autora detectará la existencia de “una voluntad de didactismo sobre el funcionamiento de las instituciones del Estado y de la conducta que se espera de los ciudadanos para con ellas” (Kriger 2009, 137). Por el contrario, la representación del Estado que ofrece Trapero está en disonancia con estas imágenes, cuya existencia previa también presupone y no anula.

La ruptura entre esa representación del Estado y la de Trapero no puede ser más evidente: mientras que en la primera el Estado interpela al individuo para transformarlo en un buen ciudadano (que no evada sus impuestos, que no especule, etc.); en el cine de Trapero es el individuo el que de modo elíptico interpela al Estado. Y subrayamos que es de modo elíptico, y no lineal, ya que las historias de Trapero no están narradas en tono de denuncia. No obstante, dejan en evidencia que el factor de resolución radical de los conflictos individuales no radica en el orden de lo privado sino en el orden de lo público.

Vale recordar que al evidencia en el NCA forma parte de la responsabilidad interpretativa del espectador y no del director.

4. De la insistencia a la potencia. La representación del conurbano en *Villa Celina*

El texto de Incardona, *Villa Celina*, es un relato autobiográfico en donde el protagonista, Juan Diego, emerge tironeado por una trama de referencias comunitarias sin las cuales su historia personal no puede ser narrada. Esto puede explicar la razón por la que las primeras palabras del texto se destinan a describir el barrio: “Villa Celina se encuentra en el sudoeste del Conurbano Bonaerense, en el partido de La Matanza. Aislada entre las avenidas General Paz y Riccheri, tiene ritmo pueblerino y aspecto fantasmagórico. Barrio peronista como toda La Matanza” (Incardona 2008, 13). Esta definición coloca el elemento político en el centro de la identidad territorial, como una especie de premisa sin cuya aceptación el lector no podría proseguir su quehacer. Una vez aceptado ese deslizamiento de la identidad política a la territorial podrán ser adjudicadas al conurbano una serie de representaciones asociadas a las memorias del peronismo.

Así, en “La culebrilla”, la apelación a la superstición –ese modo tan peculiar de ser y conocer, y también de herir o sanar, maldecir o bendecir–, conduce rápidamente al lector a sumergirse en el imaginario de los sectores populares. Las idas y vueltas en la búsqueda de la cura de la culebrilla constituyen una ocasión para recorrer y revisar un territorio transido por la memoria del peronismo mediante el registro de restos de lo que fue su impulso de bienestar y urbanismo, y mediante la constatación de sus prácticas ideologizantes a través del empleo de figuras históricas como San Martín y Rosas para perfilar el contorno de las trazas barriales.

El episodio relata sucesos ocurridos entre 1981 y 1982, contexto en el cual aparece ese barrio sin nombre, donde habita la curandera. Un barrio innominado, probable correlato de un Estado que ya no imprimía nombres propios a los sectores populares. Aparece también una red vial abandonada, como memoria de un proyecto trunco; una red que, aunque hoy es una vía muerta, sin embargo, persiste allí como prueba y testigo.

Los relatos de Incardona poseen elementos que podrían identificarse con el realismo mágico en donde lo real adquiere una connotación fantástica que, a la vez que lo potencia, lo hace no sólo soportable, sino también habitable. Asimismo, pueden encontrarse múltiples elementos del realismo épico en donde la humanidad de los

personajes se enfrenta a geografías y fuerzas sobrenaturales, extraordinarias, desmedidas y a veces despiadadas.

Incardona suele describir paisajes del conurbano mediante el empleo de hipérbolos con connotaciones épicas. Un silencio cuasi sepulcral antecede la llegada a “el precipicio”, que en sus buenos tiempos habrá sido una tosquera, pero que en 1982 había devenido en un basural. Tal vez, para el desprevenido que venía de afuera del barrio eso era un basural, pero para sus habitantes, un precipicio. Y acercarse a un precipicio supone una disposición del ánimo similar a la temeridad. También en otros relatos, como “El canon de Pachelbel o la chinela de Don Juan”, aparecen ánimos templados en la esporádica pero pertinaz aventura que implica habitar el conurbano, con lluvias que provocan ríos devoradores y habitantes que ponen a prueba su ingenio, su destreza y su capacidad supersticiosa de creer en milagros para sortearlos.

El conurbano es un espacio que constantemente interpela: aparece un viejo auto abandonado con las tres A pintadas en el capó. El padre no sabe, no puede o no quiere explicar a su hijo que significa eso (AAA), del mismo modo que la madre encontraba dificultades para explicar qué significaba el marxismo en el lema escrito en la pared: “Ni yanquis, ni marxistas: peronistas”. “No significa nada, vamos”; “¡No toques nada!, ¡Vení para acá!”, ordena su madre. Nuevamente, el silencio, la complejidad, la imposibilidad. Hay un sentido, pero no está dicho.

El barrio sin nombre conocido más tarde como ‘La Sudoeste’, un nombre sin mística, que obedece sólo al pobre sentido común, que apenas da cuenta de su enclave geográfico. No aparecen rastros de ideología en ese nombre –como sí ocurría con “San Martín”, “Rosas”, “Eva”, “Perón”–, se trata de una mera designación. Tal desideologización resulta sintomática y no es casual; algo que el protagonista irá comprendiendo más instigado por este carácter activo del conurbano que por la voluntad de quienes lo rodean. En este sentido, hay en el conurbano algo que se resiste al olvido, simplemente porque *está ahí* en constante interpelación, como un enigma.

En “Los reyes magos peronistas” aparece, en una poesía citada, la imagen de un basural que si antes, en “La culebrilla”, había sido precipicio para el hombre temerario, en 1995

era un comedero miserable más acorde a la imagen del hombre victimizado. Una operación notable por la cual el conurbano como reserva moral del hombre de la Resistencia aparece, en los noventa, como depositario de las víctimas de las políticas neoliberales.

Ahora bien, esa insistencia de la memoria peronista *está allí*, en el texto de Incardona, no sólo para la nostalgia sino también como reserva para algo futuro. En este sentido, el conurbano constituye una topografía simbólica que produce relaciones sociales específicas –no necesariamente degradadas respecto de las que produce la Ciudad–. La sociabilidad que se representa en el texto de Incardona: “tiene menos que ver con ‘el aguante’ –como ha sido leído condescendentemente desde algunas zonas del establishment literario– que con la construcción narrativa de una positividad resistente de los sectores subalternos. Esta positividad está vinculada a la apropiación del repertorio simbólico y emotivo del nacionalismo popular, pero modernizado a través de la incorporación de elementos contemporáneos que licúan el componente nostálgico que potencialmente definen a la liturgia del ‘primer peronismo’ –componente que sin embargo está latente– hacia un reconocimiento de fenómenos culturales emergentes” (Vanoli y Vecino 2010, 271-2).

En *El campito* (Incardona, 2009), una obra posterior, el autor elabora una serie de relatos complementarios a los ya desarrollados en *Villa Celina* con un interesante giro que permite apreciar la subjetividad de algunos personajes que antes habían sido expuestos en su exterioridad. El interés central de *El campito* es el desarrollo de una guerra entre peronistas y antiperonistas en el escenario vital de un conurbano que retoma algunos recursos ya utilizados en su obra anterior.

La novedad de *El campito* consiste en la introducción de una univocidad en el relato histórico que disloca aquella imagen del peronismo como sombra enigmática y ominosa para transformarlo en algo explícito. El anacronismo de algunos personajes y relatos de *Villa Celina* queda atenuado para dar paso a la contextualización. En este sentido, existe alguien que cuenta la historia con absoluta convicción, hay una voz que enlaza esos restos de memoria que en *Villa Celina* aparecían desperdigados. Incardona registra en su

novela la posibilidad del retorno de la palabra historizante, en cierta consonancia con la impronta kirchnerista.

De modo que, así como el conurbano que representa Incardona no constituye el lugar donde todo tiempo pasado fue mejor –pues no se produce una llana idealización del pasado peronista– tampoco se identifica con el lugar donde está todo perdido porque ya no hay futuro. La resistencia no es equivalente al aguante. Es en este punto, por esa potencialidad positiva que queda sin clausura, que la representación de Incardona se distingue de la de Trapero en la que el conurbano queda vinculado a la disolución irremediable del Estado.

5. **Persistencias**

Las representaciones del conurbano exceden las definiciones geográficas y socioeconómicas, ya que también están vinculadas a memorias emotivas, construcciones estéticas e identidades políticas y culturales, entre otros elementos. El cine y la literatura funcionan como prismas a partir de las cuales es posible indagar en aquéllas, por un lado, partiendo de los modos de composición hacia la representación y, por otro lado, partiendo de la representación hacia sus condiciones de producción.

En este sentido, el abordaje de algunos elementos del NCA y de la NNA posibilita la detección de ciertas constantes que surgen al momento de pensar el conurbano: el problema del realismo y su convivencia con lo fantástico; el problema del Estado y su forma de hacerse visible o invisible; el problema de la ideología y sus formas de ocultamiento; el tratamiento temporal del espacio de un conurbano que mayormente se identifica con el pasado perdido, pero en ocasiones también con la resistencia, y en ese sentido con la esperanza; y el vínculo problemático entre las representaciones del conurbano y las de la Ciudad de Buenos Aires. También es posible establecer variaciones históricas en su representación proponiendo la siempre algo arbitraria y polémica separación de la historia en décadas. En este sentido, de los treinta a los noventa el acento cayó sucesivamente en el conurbano como espacio de: el delito y la clandestinidad; los oficios y las masas populares; la Resistencia, el crimen político y la

represión; la violencia política anti-ciudadana; la exclusión y la pobreza, la delincuencia y la corrupción.

En el análisis de las representaciones del conurbano presentes en CARANCHO y en *Villa Celina* se ha podido establecer contrapunto. La idea de conurbano en Incardona se vincula con la persistencia fantasmática del pasado. Algo similar ocurre con el conurbano de Trapero en donde lo viejo también subsiste en lo nuevo, pero en este caso lo hace bajo la forma de una ruina sin potencial. Mientras que aquello que *está ahí*, que subsiste, en el conurbano de Incardona, lejos de ser un despojo de tiempos pasados, parece funcionar más bien como lo reprimido y su retorno.

En Trapero la imagen predominante es la de la decadencia. La idea que prevalece en CARANCHO es la de un conurbano agobiante, hostil e inhabitable para cualquier ser de buenos sentimientos, razón por la cual los protagonistas buscan la huida como único camino posible de salvación. Esta opción, la ausencia del Estado y la caracterización de los personajes acomodan a Trapero cerca del imaginario de los noventa. En *Villa Celina*, por el contrario, predomina la idea de un conurbano hospitalario para aquel que sepa templar su ánimo en sintonía con el entorno. El conurbano resulta la patria de la infancia que atesora secretos comunitarios. La representación de Incardona no contempla la necesidad de una huida, porque además tiene muy claro que no hay forma de huir de lo que constituye su propio ser. En todo caso, el foco está colocado en la vuelta, en el retorno. Y estas ideas no son menores para un escritor que cifró su territorio en clave peronista.

IV

Tiempo pasado y tiempo presente en el cine de Lucrecia Martel

1. El problema de la memoria en el cine argentino

Luego de más de una década de formar parte de los movimientos sociales y de oposición a los gobiernos de turno, la promoción de la memoria sobre la última dictadura se transformó, a partir del año 2003, en política de Estado. La eclosión de esta temática en distintos ámbitos, tanto políticos como culturales y académicos, configuró un campo agonal que pone juego una cierta forma de intervenir en el presente. En esa línea, el pensamiento de Walter Benjamin ha recobrado toda su vigencia pues entiende, por un lado, la historia como recurrencia e insistencia del pasado en el presente, y por el otro, la memoria como un campo de disputa en el que se dirimen los sueños no realizados de las generaciones pasadas. De esta manera, se hizo patente que ninguna política del presente puede estar separada de una determinada manera de narrar el pasado, algo que ya el joven Nietzsche enfatizaba en su crítica al historicismo del siglo XIX (Nietzsche 1998). Si esto es así, resulta necesario pensar una articulación entre pasado y presente alternativa a la estructura clásica de la historia como relato unidireccional regido por una lógica causal.

A grandes rasgos es posible distinguir dos maneras de entender la historia. Por un lado, un concepto ilustrado en el que la historia se concibe como una cadena causal de acontecimientos, cuya lógica interna llevaría al perfeccionamiento indefinido de la humanidad. En esta visión predominan las siguientes tesis: 1) el protagonista del progreso es el género humano como tal y no sus conocimientos; 2) se trata de un progreso indefinido y potencialmente infinito; 3) que además es irrefrenable y, por ello mismo, necesario (Benjamin 2009, 151). En ruptura con estas tesis la filosofía contemporánea propone, por otro lado, una visión intempestiva de la historia. En este sentido, Benjamin postula una relación no causal entre pasado y presente, según la cual el historiador ya no ve el tiempo como un encadenamiento necesario de sucesos sino que “aprehende la constelación en la que su propia época ha entrado en contacto con una determinada

época anterior” (Benjamin 2009, 158). Se trata de pensar constelaciones temporales que presentan una coexistencia muchas veces paradójica entre pasado y presente, más allá de la sucesión de acontecimientos narrada en los manuales de historia. Lo que se pone en juego en esta discusión es la necesidad de construir una noción pluridimensional del tiempo que permita renovar el abordaje filosófico de la historia.

A propósito de Nietzsche, Foucault diferencia el tiempo histórico (lineal, teleológico, causal, etc.) del tiempo del devenir (discontinuo, accidentado, plural, etc.) (Foucault 1992). Con ello logra diferenciar la *historia de las formas* en tanto configuraciones históricas determinadas (edad clásica, edad moderna, etc.) del *devenir de las fuerzas*. Y da cuenta de dos planos temporales distintos, aunque muchas veces indiscernibles, que nunca se dan por separado sino que corren paralelos en el espacio, si bien desfasados en el tiempo (Deleuze 1987, 115).

Una filosofía de la historia que piensa en términos lineales, más que falsear la naturaleza del tiempo, produce un olvido u ocultamiento del plano del devenir. De ahí, la importancia de encontrar un lenguaje capaz de dar cuenta de esta dimensión. La noción de *acontecimiento* en sus múltiples interpretaciones ha sido una herramienta clave para pensar estructuras temporales con un mayor grado de complejidad.

Por otra parte, desde el punto de vista de una ontología del tiempo histórico, la noción de *acontecimiento*, que el mismo Deleuze relaciona con el plano del devenir, ha ocupado recientemente al filósofo chileno Sergio Rojas, quien destaca la necesidad de pensar esa otra dimensión temporal en términos de “demora”, de aquello que demora en terminar de suceder, y en ese sentido no puede reducirse al presente. Este demorarse en suceder no debe ser entendido “como algo que se demore porque todavía no ha ocurrido, tampoco es algo que ha ocurrido siendo nosotros quienes nos demoramos en «entenderlo», sino que se trata de que hay una temporalidad interna que es el «demorarse en desplegarse totalmente». Por lo tanto, hay acontecimientos que pueden durar años y hasta siglos” (Rojas 2010, 72). Es por eso que el acontecimiento así concebido toma muchas veces una forma *espectral*, de algo que asedia al presente (sea como inminencia de un futuro incierto aunque vagamente intuible, o como restos de un pasado que aún no termina de articularse del todo en un universo simbólico consciente). Así, el tiempo presente gana un

espesor muchas veces difícil de articular en un relato claro, pero que la imagen cinematográfica puede pensar (y hacer sentir) en virtud de sus propias posibilidades para construir “bloques de movimiento/duración” (Deleuze 2007, 282).

Una de las tesis principales de los estudios deleuzianos sobre el cine es que éste tiene la capacidad de mostrar ese tiempo del *devenir*, es decir, el tiempo del acontecimiento, sin necesidad de subordinarlo al tiempo histórico -en el caso del cine, el de la trama- que trabaja con hechos consumados insertándolos en una cadena causal.

Según Deleuze el cine moderno ha desarrollado distintas formas de un pensamiento audiovisual en torno a la memoria y a una noción de historia que podemos pensar como dominada por un concepto de acontecimiento como el mencionado. El acontecimiento de los campos de exterminio interpeló al arte y a la filosofía al punto tal de presentarse al mismo tiempo como un hecho impensable e irrepresentable. Theodor Adorno decretó que después de Auschwitz era imposible seguir haciendo poesía (Adorno 2002, 26). Si bien esta idea fue desmentida por la historia del arte posterior, el dictamen de Adorno permanece como un desafío para el pensamiento y una invitación a crear distintas formas para acercarse al horror desde el arte.

Una respuesta temprana fue el film del realizador francés Alain Resnais, NOCHE Y NIEBLA (1955). Se trata de un documental que pone sobre la mesa el problema de la relación entre el pasado y el presente como crítica a la noción de progreso. Resnais articula esos dos ejes temporales conservando al mismo tiempo su diferencia y su compleja contaminación mutua. Más que pensar los campos de exterminio como un objeto de estudio histórico, la cámara de Resnais explora la persistencia del modo de pensamiento concentracionario en el presente (el film también puede ser comprendido como una crítica velada a la intervención de Francia en Argelia, contemporánea de su estreno). El modo en que el film articula este pensamiento en imágenes es, primero, a partir de una clara diferenciación entre el pasado y el presente. El pasado se exhibe a partir de imágenes de archivo en blanco y negro, de muy corta duración, unidas con un montaje rápido. Por otra parte, las imágenes que componen ese archivo no pretenden informar de manera objetiva y documentada. Se trata más bien de imágenes heterogéneas, de distinta procedencia, montadas sin que una voz en *off* ni texto alguno nos indique qué es lo que estamos

viendo. Reconocemos entre esas imágenes algunas filmaciones documentales realizadas por los aliados al ingresar a los campos una vez derrotado el régimen nazi, fotografías tomadas por los propios nazis, secuencias de films ficcionales, etc. Como sentenció Benjamin: “articular históricamente lo pasado no significa conocerlo «tal como realmente ocurrió». Significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro” (Benjamin 2009, 152). En contraste con estas imágenes que remiten al pasado reciente del film, el presente aparece en largos *travellings* de las ruinas de un campo de concentración vacío, filmado en color. En comparación con la serie del pasado, en la del presente tenemos muy pocos planos pero mucho más largos, con lo cual el ritmo del montaje se hace mucho más lento, como si la cámara intentara desentrañar la persistencia invisible del espectro concentracionario en las ruinas que dejó la aventura nazi. En una línea similar de pensamiento, Alexander Kluge filmó BRUTALITÄT IN STEIN (1961), un cortometraje ensayístico, que intenta pensar el fenómeno nazi a partir de un acercamiento a los restos de su arquitectura. La música del film, durante los primeros minutos, acentúa esta diferencia, realizando cambios de ritmo muy marcados cada vez que se pasa de una serie de imágenes a la otra. La articulación de estas dos series implica, por otra parte, un intento por comprender un modo de pensamiento aún presente, y no un objeto de museo. Según Deleuze la cámara de Resnais, más que describir un espacio de manera realista, pretende dibujar el mapa de un pensamiento. Resnais como historiador intenta entender en este film la constelación compleja en la que el presente entra con un acontecimiento del pasado reciente. De ahí que luego de haber comenzado con una clara diferenciación entre las dos líneas temporales, el devenir del film vaya llevando sutilmente hacia una contaminación entre ellas, haciendo que la frontera que separa las imágenes del pasado de las del presente se vaya tornando cada vez más difusa. El realizador consigue este efecto a partir de unificar poco a poco la duración de los planos y dejar de lado los cambios de ritmo de la música, dejando que sea la misma melodía que de manera casi imperceptible tiña las dos series de manera indistinta. Por otro lado, la voz en *off* funciona en este film como un dispositivo de contaminación entre las dos series, hablando en pasado cuando vemos las imágenes del presente y viceversa. Pero sobre todo, trata de apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un

peligro. De ahí la advertencia final del documental, que llama a no pensar que el monstruo está muerto, mientras se pregunta quiénes de nosotros está atento al sonido del grito que no cesa, a pesar de las apariencias. Por ello, puede afirmarse que más que ante un film histórico en el sentido clásico del término, estamos en presencia de un film que como dispositivo de pensamiento político se propone fabricar un dispositivo de alerta.

La historia argentina reciente ha conocido su propio acontecimiento horroroso. Y tanto en la filosofía como en el cine, en la literatura y en el arte en general, se han intentado y se siguen intentando diversos modos de abordaje del problema. En ese sentido, acordamos con Alejandro Kaufman que el comparativismo es válido cuando se trata de los acontecimientos del horror (Kaufman 2012, 124). Y si es válido comparar el acontecimiento de los campos nazis con el de los centros clandestinos de detención de la última dictadura argentina, también lo es para comparar los modos en que tanto el arte como la filosofía intentaron pensarlos.

El cine argentino, como forma de pensamiento acerca de lo real, aportó en la última década una gran cantidad de imágenes y relatos que permiten pensar el acontecimiento de la última dictadura. Pero así como el pensamiento en torno a este problema fue cambiando en el plano político-social, el cine también fue construyendo su historia en los modos en que abordó estos temas. En seguida tomó un sentido más ligado a la memoria tanto individual como colectiva que a la historia pensada como ciencia. De esta manera, cuando aún al calor de la democracia recientemente recuperada se consideraba necesaria una pedagogía sobre lo acontecido, el cine tomó la forma de relatos clásicos que apuntaban a estimular la toma de conciencia respecto de la extensión de los crímenes del terrorismo de Estado. Como ejemplos de esta línea se pueden mencionar: LA HISTORIA OFICIAL (Puenzo 1985) y LA NOCHE DE LOS LÁPICES (Olivera 1986). En los años '90, con la retracción total del Estado como garante de los más básicos derechos sociales, se promovió un olvido total del tema y la militancia por la memoria de la violación sistemática de los derechos humanos durante la dictadura encontró su expresión cinematográfica en documentales que priorizaban la palabra de los protagonistas. Se trata de un cine de testimonio como CAZADORES DE UTOPIAS (Blaustein 1996) o MONTONEROS: UNA HISTORIA (Di Tella 1998). A partir del año 2003 es surge un nuevo modo de

tratamiento de nuestros problemas a nivel político y en concordancia también un nuevo cine dedicado a pensar el problema de la memoria de manera mucho más problemática. Ya no se trata aquí de la voz de los protagonistas sino de la de la generación posterior: la de los hijos que buscaban pensar lo acontecido, problematizando más profundamente nociones como “identidad” y “memoria”, sobre todo porque es la subjetividad del realizador-hijo lo que se pone en cuestión. El film *LOS RUBIOS* (Carri 2003) puede ser considerado el primero de una serie que incluye a *PAPÁ IVÁN* (Roqué, realizada en el año 2000, pero estrenada en Argentina en el 2004) y *M* (Prividera 2007) como los ejemplos más claros de este nuevo giro.

Es posible observar en estos tres momentos se va produciendo un progresivo alejamiento de la pretensión de construir un relato objetivo y realista respecto del problema de la memoria, para pasar cada vez más a un cine de pensamiento. En efecto, si volvemos sobre el primer periodo su film más emblemático, *LA HISTORIA OFICIAL*, podemos constatar allí una construcción narrativa que coincide en lo esencial con lo que Deleuze llama la *Gran Forma* del cine de la imagen-acción, y que no es otra cosa que el modo en que el filósofo francés construye una teoría del realismo en el cine. Lo que caracteriza este tipo de films es la interacción de un héroe con los desafíos que le plantea una situación determinada. Ese duelo entre el personaje principal y el medio que habita se va construyendo, al mismo tiempo, a partir de diversos conflictos que van jalonando el desarrollo de la trama hasta la resolución final en la que el héroe o bien cambia la situación, o bien hace que ésta vuelva a la normalidad luego de un momentáneo desorden (Deleuze 1985, cap. 9). Otra posible resolución radica en que el protagonista se vea obligado a cambiar sus propios hábitos y comportamientos, de modo tal de poder responder a la situación. En el film que comentamos se puede ver claramente esta estructura desde el momento en que Irene (Norma Aleandro) debe reaccionar ante un cambio en su situación cotidiana que hace tambalear el universo simbólico en el que vive. La sospecha, y luego la certeza, de que su hija adoptiva fue apropiada en un Centro Clandestino de Detención (con la complicidad de su marido, un exitoso empresario), la lleva a una toma de conciencia cada vez más clara acerca de los sucesos de la historia

reciente. La acción realizada (o más bien, sugerida por el film), que implica un cambio total de la situación, pasa por la restitución de la niña a su familia original.

Otra interpretación posible desde los escritos deleuzianos consiste en comparar este film con uno de los ejemplos privilegiados por el filósofo francés para dar cuenta de una ruptura con el cine de la imagen-acción: *EUROPA '51* (Rossellini, 1952). En efecto, tanto la estructura como el contenido del relato es similar, en tanto se trata en ambos de una mujer burguesa que, frente a una situación límite, se encuentra con el mundo que la rodea y toma conciencia de las injusticias. Este es uno de los films que según Deleuze rompe no sólo con la imagen-acción sino que aparece creando ya la nueva imagen, ligada al tiempo y al pensamiento (Deleuze 1987, cap. 1). Si bien esta interpretación del film de Puenzo es posible, nos parece errada, principalmente porque, a pesar de las evidentes similitudes, la protagonista de *LA HISTORIA OFICIAL* logra cambiar la situación a partir de su acción, su conciencia es clara y actúa en consecuencia. Se trata de aquello que Deleuze denomina, siguiendo a Bergson, el esquema sensoriomotor. El film presenta un problema y su solución edificante. El film de Rossellini, en cambio, presenta una heroína perpleja, que no llega a comprender lo que ve y actúa a partir de una pasión casi mística. Por ello, en última instancia, la toman por loca. Es esta perplejidad de la protagonista la que le permite a Deleuze postular que allí la percepción de la situación no está subordinada a la acción (como sí sucede en el film de Puenzo) sino que conecta directamente con el pensamiento.

Este modo de acercamiento al problema, con un relato claro y sin ambigüedades, con pretensión de construir una versión unívoca de la historia, fue cuestionado tanto en el ámbito intelectual como cinematográfico (de hecho, es la clase de relato que la Academia de Hollywood no sólo acepta, sino que también premia). Así, el cine de testimonio de los '90 puede ser considerado un paso que tiende a problematizar aquella versión unívoca de la historia, introduciendo las dudas y ambigüedades propias del relato en primera persona (sobre todo en el film de Di Tella). Con todo, este tipo de films sigue creyendo en la posibilidad de representar lo sucedido a partir de una composición que articula imágenes de archivo con entrevistas a los protagonistas, en lo que podríamos considerar también un cine clásico, esta vez en el ámbito del documental. En tal sentido, estas películas están lejos de la discusión en torno a la irrepresentabilidad de los hechos horribles de la

historia reciente desatada sobre todo a partir del film SHOÁ (Lanzmann 1985). Este documental, de más de nueve horas de duración, sólo consta de testimonios e imágenes de los campos de concentración tomadas en la actualidad, renunciando explícitamente a la utilización de imágenes de archivo. La tesis de Lanzmann es que los hechos del horror no pueden ser representados por la imagen, ya que son inimaginables. Sólo se puede confiar en la palabra para, en el mejor de los casos, acercarse a un esbozo de comprensión de los mismos. En las películas de Di Tella y Blaustein, en cambio, se utiliza ampliamente el material de archivo y se construye a partir del montaje un relato que tiende a la univocidad y a otro tipo de didactismo, menos ingenuo que el de los filmes de los '80, pero que aún así se sigue inscribiendo dentro de una pretensión de verdad.

A partir del año 2003, el documental de autor será el encargado de problematizar este recurso al testimonio y al material de archivo, pero desde una perspectiva muy diferente a la de Lanzmann. De este grupo de nuevos cineastas vendrán las críticas más explícitas y radicales a los relatos cinematográficos de los '80 y los '90. La escena de LOS RUBIOS en donde se muestra el rechazo del INCAA al pedido de financiación del documental resulta paradigmática para una toma de posición con respecto al cine anterior. Allí, las autoridades el INCAA (que, de todos modos, terminó financiando el film, según puede verse en los títulos finales) le piden a Carri que haga un film más objetivo y documentado (es decir, uno del estilo de CAZADORES DE UTOPIÁS y MONTONEROS: UNA HISTORIA), a lo que el equipo de producción de Carri responde que esa no es la película que quieren hacer. Tanto en el film de Carri como en los de Prividera y Roqué, los testimonios aparecen, pero no como una fuente de verdad, sino como una fuente de conflicto. Se contradicen entre sí, no llegan a una versión unívoca de la verdad, o bien son directamente dejados de lado (aunque ese “dejar de lado” se explicita en la pantalla; de distintas formas, los tres filmes hacen explícito el rechazo de los testimonios en lo que tienen de reivindicación de las dos figuras posibles para pensar a los desaparecidos: la del “perejil”, es decir, la víctima inocente, y la del héroe que se sacrifica por la patria o la clase trabajadora). El recurso a la primera persona (los tres realizadores son hijos de desaparecidos problematizando su propia historia) hace que también sea puesta en cuestión la capacidad del cine como vehículo para acceso a la realidad. Desde este punto de vista, los tres films (por más que

en LOS RUBIOS sea dónde este problema se plantea con mayor radicalidad) apuestan a la reflexión del cine sobre sí mismo como herramienta de construcción de la memoria y la subjetividad. Justamente, en LOS RUBIOS con el recurso de poner en escena el detrás de cámara y jugar con los límites difusos entre la ficción y el documental. Y en *M* produciendo un diálogo explícito con la historia del cine.

Dentro del campo de la ficción se puede encontrar un ejemplo aislado en las generaciones anteriores que adelanta, en parte, el problema que afrontan estos nuevos cineastas, tanto por la generación a la que pertenecen como por la problematización del cine como medio de pensamiento acerca de la memoria. Se trata del film de Lita Stantic UN MURO DE SILENCIO (1992) que, justamente, pone en escena la filmación de una ficción sobre la dictadura (un film sobre la realización de un film), en el que la directora (que, además, es productora de los filmes de Lucrecia Martel) también pone en escena el drama de los huérfanos de la dictadura frente a una historia que no vivieron pero que los define en lo más íntimo de sus existencias (no es otra la postura de Carri, Roqué y Prividera). En este sentido, tanto por sus aspectos formales como por su contenido, este film puede ser considerado una excepción dentro del cine de los '90. Y si bien el personaje de la directora (interpretado por Vanesa Redgrave), a diferencia de los cineastas hijos de desaparecidos mencionados, muestra una gran “fe en el cine como [...] herramienta de búsqueda de alguna verdad” (Amado 2009, 117), lo cierto es que este film abre un camino de reflexión del cine sobre sí mismo que, en lo que respecta al problema de la memoria, recién será explorado de manera radical a partir de LOS RUBIOS.

En las últimas décadas (con la salvedad del film de Stantic) ha sido el cine documental y de ensayo el que se ha encargado de pensar el problema de la memoria de manera novedosa. Como si el documental hubiera monopolizado este tema dejado de lado por la ficción. Al menos, esta es la hipótesis de Sergio Wolf para quien los films del NCA sería por ello mismo un cine del presente. Según este autor, en el NCA “el pasado no es más una zona a mistificar, como sucedía con el cine de la dictadura, ni una zona que explica el presente [...] como ocurría en el cine de los años 80” (Wolf 2004, 176). De ahí que sea un cine en el que no se utiliza el *flashback*. Sin embargo, al tratar de explicitar ese puro presente que muestra el NCA en films paradigmáticos como PIZZA, BIRRA, FASO; MUNDO

GRÚA; LA CIÉNAGA, etc. Wolf se ve obligado a complejizar esta figura y habla de “puro presente del pensamiento”, “tiempo yuxtapuesto”, “coexistencia temporal en un puro presente” (Wolf 2004, 177).

Quizás cuando Wolf afirma que este cine no trata con el pasado y lo ejemplificaba en la ausencia de *flashbacks*, el autor está pensando en el concepto de tiempo como mera sucesión (es la idea de tiempo que se deduce del recurso a esa figura cinematográfica). Pero habría que revisar la hipótesis según la cual el cine de ficción no se ha encargado de pensar seriamente el pasado, para pasar más bien a postular que lo que, en algunos casos, ese presente está ocupado por el pasado (en el sentido en que uno puede ocupar una casa), asediado por sus fantasmas. Hay entonces un pensamiento del pasado que, de esta manera, no es el eslabón anterior de una cadena, sino que coexiste con el presente como una dimensión suya. Un pasado que, paradójicamente, no ha pasado sino que insiste.

La obra fílmica de Lucrecia Martel constituye un aporte significativo al cambio en la forma de articular relatos sobre el pasado reciente de la Argentina. Sin embargo, la operación interpretativa en torno a esta obra puede resultar algo problemática, ya que el tratamiento del pasado histórico no aparece como un tema explícito en su filmografía. A simple vista, el cine de Martel encaja perfectamente en la definición del NCA dado que sus films no parecen ocuparse más que de historias relativamente íntimas y familiares. No obstante, en más de una oportunidad estas historias han sido interpretadas en clave de alegoría política (Rangil 2007, 157-207). Ocurre que no sólo las historias narradas en sus películas sino sobre todo el modo en que están construidas constituyen un pensamiento potente respecto de cierta forma de subjetivación de la memoria y la responsabilidad política en la Argentina de las últimas décadas.

En efecto, la obra de Martel expresa un nuevo modo de abordar el problema de la elaboración del pasado reciente a partir de historias particulares que pueden ser consideradas metonimias de cierto modo de ser socio-cultural. Una forma cuyo aporte no radica en lo que tiene para decir acerca de los hechos concretos de la historia porque no construye un referente histórico como objeto ni como contexto de la narración. Su

contribución estaría más bien en ampliar el pensamiento en torno a la memoria como función subjetivante.

Del mismo modo en que, al construir un lazo entre cine, literatura y filosofía, Deleuze plantea que Alain Resnais con sus películas es un pensador que impone una transformación en la noción de memoria tan importante como las operadas por Marcel Proust con su literatura y Henri Bergson con su filosofía (Deleuze 1987, 274), se puede sostener que el cine de Martel es un pensamiento que propone, sino una transformación radical, al menos sí una profundización de cómo la subjetividad argentina se configura en relación con el pasado. En efecto, en sus tres largometrajes, Lucrecia Martel problematiza los modos de ser del pasado en el presente, a la vez que exhibe al tiempo presente como escenario en dónde lo acontecido solicita ser elaborado. Esto exige un nuevo lenguaje, ausente en el pasado, pero solo posible en el presente. Que surja una nueva configuración discursiva no es algo necesario, depende del posicionamiento político de los sujetos respecto de ese pasado que los interpela. Partiendo de esta idea central organizamos el análisis de las películas de Martel en base a seis tesis filosóficas acerca de la relación entre lenguaje, acontecimiento y trauma.

2. Tesis I: *La realidad del pasado es una dimensión del presente.*

El presente en el que vivimos está cargado de marcas que dan cuenta de un tiempo que ya no es. Estas marcas remiten a mundos materiales y simbólicos cuya realidad está ausente. Son indicios de universos y tramas intersubjetivas que ya no están disponibles en el presente y que para conocerlos hay que reconstruirlos. Por eso, el conocimiento del pasado es un conocimiento indicial y reconstructivo. Pero lo decisivo para nuestro tema radica en que la ocupación y preocupación por el pasado es una dimensión del presente, no del pasado. Al menos no en la manera en que hoy nos preocupamos y ocupamos de él. Esto es válido tanto para el pasado inmediato como para el pasado remoto. Todo presente está ocupado por el pasado. Y esto en dos sentidos que se implican mutuamente. Primero, porque el pasado ocupa una porción considerable del presente en cuanto este último está constituido en gran medida por todo lo legado y también por la memoria de lo vivido. En este sentido, el territorio del presente es ocupado por el pasado del modo en que una ciudad es ocupada por un ejército enemigo. Y segundo, porque el

presente se ocupa de hacer algo con ambas cosas, es decir, con el legado y con la memoria. No puede sustraerse a esa tarea. E incluso los vanos intentos de sustracción son también de una manera muy precisa una forma de ocuparse del pasado y de preocuparse por él.

LA MUJER SIN CABEZA (2008) nos habla justamente de eso, es decir, de como Vero y su entorno familiar se ocupan del pasado y como ese pasado ocupa por completo el presente de la protagonista. Por tratarse del pasado inmediato, esta ocupación no toma la forma de la nostalgia sino de la suspensión. Un accidente irrumpe en su vida: atraviesa su cuerpo y suspende su cotidianeidad. Se trata de un hecho traumático. Sin embargo, el trauma no radica en lo efectivamente acontecido sino en una de sus posibles variables: *haber matado a alguien* y no a un perro. Pero dado que se trata, en cualquier caso, de un accidente, lo correcto sería afirmar: *haber tenido que ver con la muerte de alguien* y no de un perro. O bien: estar involucrado en la muerte de alguien y no de un perro. La historia relatada es bastante sencilla. Vero, una mujer de clase media-alta, tiene un accidente automovilístico apenas a unos minutos comenzada la película. Mientras conduce su automóvil por la ruta, suena su celular, y en los segundos en que retira la mirada del camino para atenderlo, atropella algo o a alguien. Detiene el auto, se toma unos instantes para absorber el shock y decide seguir su camino. A través del espejo retrovisor sólo se ve un bulto oscuro, que no permite identificar si se trata del cuerpo de un animal o de una persona. Segundos antes se había mostrado a algunos niños y adolescentes jugando en esa misma ruta en compañía de un perro. El resto de la película sigue a esta mujer y la muestra en estado de shock, sin poder reaccionar ni conectarse con su entorno. Tarda un tiempo en hablar de lo sucedido, hasta que lo hace con su marido. No relata todos los detalles, simplemente dice “maté a alguien en la ruta”. A partir de ese momento no cambiará nada en su comportamiento: se desarrolla con una total extrañeza, casi no habla, tiene la mirada perdida, no atiende cuando se dirigen a ella. Vero deja simplemente que el marido, el hermano y el primo se encarguen de protegerla, de ocultar toda evidencia de lo ocurrido y cerrar el problema con la conclusión de que Vero atropelló a un perro. A lo largo de la película hay distintos indicios, pero ninguno concluyente, de que la víctima podría haber sido también un joven de clase baja: se

busca un cuerpo que aparentemente obstruye las cañerías al costado de la ruta, el muchacho de la tienda de macetas no se presentó a trabajar en los últimos días y tampoco se sabe nada de él.

Lucrecia Martel deja que un manto de ambigüedad caiga sobre lo ocurrido. No es eso lo que le interesa, no se trata de un policial. Lo importante no es aquí si la protagonista mató a un muchacho o a un animal, sino qué es lo que hace con eso y cuál es la experiencia que atraviesa en los días posteriores a un evento que le resulta traumático. Un evento de cuyas consecuencias (posiblemente, la muerte de un niño) ella es responsable porque ocurrió debido a su imprudencia al conducir.

El relato aparece escandido en dos grandes ejes. Primero se pone en escena un *acontecimiento* que produce un quiebre en la subjetividad del personaje principal. Luego, como parte de la elaboración de ese hecho traumático, asistimos a la construcción de un relato que podríamos llamar *encubridor*. La puesta en escena de este relato es lo que permite estabilizar de alguna manera a Vero y evitar la culpa que trae aparejada su responsabilidad en lo ocurrido. Para ello es necesario invisibilizar la posible muerte de un muchacho de la clase trabajadora en sus manos.

Frente a la mera disyuntiva de haber matado un perro o un niño se activa en el film una modalidad idiosincrática para ocuparse del pasado que consiste en borrar las marcas. El entorno familiar de Vero apela a solidaridades de clase para desterrar todo indicio que pudiera conducir a esa posibilidad. Y lo hace con la precisión y velocidad de un reflejo condicionado. El espectador asiste a la puesta en marcha de un mecanismo que habla por sí solo de un saber hacer adquirido con antelación a propósito de otra experiencia histórica. Los hombres que la rodean pueden realizar impunemente esta tarea porque poseen contactos en la policía y en el poder político de la provincia. Esto se explicita en la escena en que Vero observa, junto a su tía Lala, el video de su casamiento al que asistieron los senadores provinciales o en el llamado que su primo hace a la policía para que le avisen de cualquier eventual denuncia accidente. La conversación se desarrolla en un marco de mucha confianza, como una charla de amigos. Nuevamente, aún sin saber a ciencia cierta qué ha sucedido, aún desconociendo la realidad de los hechos, sin embargo, se hace todo lo posible que esa realidad no pueda ser conocida.

Entonces, el accidente opera como disparador para el retorno de un horror silenciado. La escena traumática vuelve, insiste. La suspensión de la vida cotidiana de la protagonista se explica por ese otro horror del que se han borrado minuciosamente los indicios que pudieran comprometer en el presente a quienes llevaron adelante una tarea de muerte. Esta suspensión de la cotidianeidad comienza inmediatamente después del accidente.

Ahora bien, aquí el *acontecimiento* no debe ser pensado sólo como una irrupción azarosa, contingente. El accidente que protagoniza Verónica no es más que la ocasión que provoca el quiebre en una realidad cargada de fisuras y asediada por fantasmas difícilmente identificables. Interesa, entonces, ver la forma en cómo Martel compone la escena de este accidente para tornar evidente el modo en que el cine piensa el acontecimiento en términos de imagen.

Para ello resulta útil volver sobre los planteos teóricos de Deleuze en torno a las relaciones del cine moderno con el tiempo y el pensamiento. En *La imagen-tiempo*, cuando el filósofo se pregunta en qué sentido el cine moderno aborda la pregunta por el pensamiento con sus propios medios, llegando a un nuevo tipo de imagen (justamente la imagen-tiempo), se refiere al enrarecimiento del movimiento como un primer procedimiento que permite salir del sistema de la imagen-movimiento que dominaba al cine clásico. El cine “en cuanto asume su aberración del movimiento, opera una ‘suspensión del mundo’, o afecta a lo visible con una ‘turbiedad’ que, lejos de hacer visible el pensamiento, como pretendía Eisenstein, se dirige, al contrario, a lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión” (Deleuze 1985, 225).

Una de las virtudes más notables de la secuencia del accidente que vemos al comienzo de *LA MUJER SIN CABEZA* radica justamente en la capacidad de poner en escena la irrupción de ese tiempo otro, esa suspensión del movimiento nos hace arribar al tiempo del acontecimiento y del afecto. En dicha secuencia vemos al personaje de Vero manejando en una ruta. La cámara toma el punto de vista de un acompañante virtual que, en lugar de mirar el camino, observa a la conductora. En determinado momento suena su teléfono celular. En el instante en que se dispone a atender la llamada, la protagonista quita por unos instantes la mirada del camino y se produce un movimiento brusco que

indica que atropelló algo. La primera reacción de Vero es frenar y ponerse enseguida unos lentes oscuros. Luego, continua la marcha sin mirar atrás. Después de avanzar unos cuantos metros, vuelve a detenerse y sale del automóvil. Podríamos decir que con esta acción escapa de su entorno seguro, pero también se escapa de sí misma. O más exactamente: es puesta en huida por un afecto que la atraviesa y la excede por completo. Desde el punto de vista formal, la protagonista sale del cuadro principal de la pantalla para quedar reencuadrada en parte por la ventanilla, en parte por el parabrisas. Pero estos encuadres la dejan “sin cabeza”. Lentamente, a la fragmentación del cuerpo por parte del reencuadre, se suma la turbiedad de la lluvia que comienza a caer sobre el parabrisas.

De esta manera, Martel pone en escena, desde un registro aparentemente realista, un procedimiento que cumple una función comparable con la imagen-polvo de estrellas en el cine de Patricio Guzmán. A partir de la lluvia golpeando el parabrisas, lo que queda del cuerpo de la protagonista se diluye y asistimos a la irrupción del acontecimiento en la imagen por un modo distinto de plasmar aquella “turbiedad” de la que hablaba Deleuze. De allí en más, el film seguirá el proceso de articulación de esta experiencia por parte de este personaje y las reacciones de su entorno dirigidas a evitar cualquier inconveniente que pudiera surgir de un hecho que, de todos modos, nunca llega a esclarecerse.

Como muchos cineastas modernos, Martel también introduce esta suspensión a partir de una aberración del movimiento e incluso de su detención. Cuando el movimiento se detiene surge la dimensión temporal de la imagen que se abre al pensamiento. Esta suspensión de mundo, que para Vero continúa casi hasta el final de la película, es más que el movimiento mismo: es aquello que lo visible le ofrece al pensamiento. Para Deleuze esto es posible sólo en la medida en que la imagen ha dejado de ser sensoriomotriz: “La ruptura sensoriomotriz hace del hombre un vidente sacudido por algo intolerable en el mundo, y confrontado con algo impensable en el pensamiento. Entre los dos, el pensamiento sufre una extraña petrificación que es como su impotencia para funcionar, para ser, su desposesión de sí mismo y del mundo” (Deleuze 1987, 227).

Dijimos más arriba que el accidente opera como disparador para el retorno de un horror silenciado. Por ello, lo auténticamente intolerable para el personaje central de LA MUJER

SIN CABEZA radica en que la falta de indicios no sólo desvincula sino que también vincula. Borrar las marcas produce así un efecto doble: al tiempo que oculta a los responsables transforma en cómplices a quienes no hayan sido víctimas directas o indirectas. Todo privilegio comienza a estar sospechado. Esta es la razón por la cual sin una revisión del pasado no es posible determinar los grados de complicidad sobre los que se erige el estatuto de cualquier felicidad posible en el presente. Pero para ello es necesario reponer las marcas y determinar responsabilidades.

La suspensión que repone el acontecimiento traumático conmina a una decisión. Y la protagonista de LA MUJER SIN CABEZA decide una vez más no querer saber, es decir, no dejarse interpelar por esa posibilidad. Se contenta, en cambio, con una felicidad acosada por ese dispositivo de olvido. O, como dice Lucrecia Martel, con “una felicidad muy poca cosa” (Martel 2013), una felicidad que se erige sobre el dolor de los demás. Un detalle, no obstante, muestra con toda ironía la miseria del posicionamiento subjetivo de la protagonista y del sector social al que ella pertenece. Un detalle que aquí no viene al caso porque no se trata de un policial sino de un film en el que lo único que interesa es qué hacen los sujetos con aquello que les acontece y no la resolución del caso. Pero un detalle que, con todo, no puede ser pasado por alto: se trataba de un perro. Finalmente eso resulta irrelevante.

LA MUJER SIN CABEZA da cuenta, entonces, de la imposibilidad de sustraerse al trato con el pasado porque ese pasado es constitutivo de nuestra experiencia del presente. Resulta imperativo, entonces, ocuparse del pasado porque el pasado ocupa nuestro presente modelando la experiencia de lo acontecido. Esta experiencia sobre-determina el accidente y lo transforma en amenaza: “El aspecto principal de esa amenaza consiste en que algo que era inimaginable, imposible de creer, que nunca había sucedido antes, y respecto de lo cual debería ser inimaginable que se repitiera, algo así, sucedió. Se sumó semejante acontecimiento a la historia, se instaló ese suceso en la serie de los acontecimientos que tuvieron lugar de manera factual. Entonces, puede volver a suceder, y no hay argumento alguno que pueda disuadir a quienes forman parte de las categorías objeto del exterminio de que ya no corren peligro” (Kaufman 2012, 288).

Tampoco cesa el peligro de seguir siendo cómplice en una tarea de exterminio. Es en este sentido que Armando Poratti, cuando trabaja el concepto de “antiproyecto” piensa como intrínsecamente necesaria la existencia de un “maquillaje” para ocultar su obra de muerte.¹⁸ Si bien estos temas pueden parecer lejanos a la película de Martel, lo cierto es que la estructura del relato es análoga. Como dijimos, la película gira en torno a un acontecimiento traumático que tiene todos los elementos de un crimen no asumido y la correspondiente elaboración de un relato destinado a “maquillar” este hecho. Pero una gran diferencia entre ambas cosas radica en que en el film se trata de un accidente y el relato encubridor se elabora después; mientras que el proceso histórico que analiza Poratti no es accidental y el relato encubridor se elabora al mismo tiempo que se lleva adelante la obra de muerte que pretende ocultar.

Con todo, lo que nos interesa en LA MUJER SIN CABEZA es la manera en la que puede articularse un proceso semejante a partir de las herramientas de pensamiento propias del cine. Se puede decir, entonces, que el drama de Verónica no puede ser pensado en todo su alcance si no es sobre el telón de fondo de la historia argentina y los cambios sociales acontecidos en las últimas décadas. De hecho, lo que Martel explora en sus tres films son esos cuerpos agotados de las clases medias y altas que, en el choque con la clase trabajadora, siempre terminan mostrando un matiz, e incluso más que un matiz, de “inautenticidad”. Ese telón de fondo social queda siempre velado en la obra de la cineasta salteña pero está absolutamente presente como una de las capas de la imagen. Y en esta producción, Martel elige concentrarse, desde el devenir de los cuerpos, en la exploración de la elaboración de un evento traumático que debe ser encubierto para que la vida continúe como si nada hubiera ocurrido. En este sentido, el cine de Martel puede insertarse en la tradición de un cine argentino sobre el problema de la memoria, pero tomando un punto de vista novedoso. Esta novedad no radica en el carácter alegórico de

¹⁸ Con el concepto de “antiproyecto” Poratti refiere al proceso de disolución del trabajo, que es un proceso de disolución del país mismo en tanto anula toda posibilidad de proyectar un futuro como Nación. Según Poratti, el “antiproyecto” atraviesa dos etapas: la de la guerra contra el terrorismo (Golpe de Estado de 1976) y la de la entrada al primer mundo del discurso neoliberal (década del '90). Los títulos de estas dos etapas remiten a lo que el autor denomina el “maquillaje” necesario para llevar a cabo esta ficción de proyecto. Maquillaje que necesitan sobre todo los agentes activos de esta obra de muerte para poder operar sin culpa, munidos de algún fin trascendente que justifique su accionar.

una lectura que extraiga estos aspectos, sino más bien en el punto de vista desde el que se construye el relato.

En efecto, la mayor parte de los films que abordaron el problema de la memoria desde la vuelta de la democracia, se inscriben en el trabajo de una razón anamnética que busca de distintas maneras una reivindicación de las luchas por la emancipación del pueblo argentino. O que, al menos, como en los casos más problemáticos de los films de Roqué y Carri, le da la palabra a los vencidos. Estos relatos buscan poner en primer plano la palabra de los militantes, el entorno y la familia de los desaparecidos y, en términos generales, la voz de los que no tuvieron voz durante el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional: “La razón anamnética es un acto que pertenece a la tradición de los oprimidos, en tanto que el olvido de lo que la anamnesis rememora forma parte de la tradición de los opresores. La anamnesis es siempre un acto de resistencia y de oposición, porque la opresión misma es indisoluble del propio olvido” (Kaufman, 295). Desde esta clara oposición definida por Kaufman y en un nítido contraste con el resto de la filmografía sobre la memoria, este film de Martel tiene la originalidad de echar a andar un procedimiento de observación que explora la subjetividad de un sector social que con sus acciones cubre con un manto de olvido toda posibilidad de ejercicio anamnético. Una subjetividad que, aunque sea por omisión, simpatiza con los opresores y acepta el maquillaje del “antiproyecto” como si fuera la realidad.

3. Tesis II: *Las marcas del pasado se inscriben en el cuerpo.*

Lo fundamental de la forma en que Martel encara este drama en LA MUJER SIN CABEZA es que, aun concentrándose en la vivencia de un único personaje, evita toda mirada psicologista para centrarse más bien en aquello que el cine puede trabajar con mayor efectividad: los afectos de los cuerpos en el entramado de relaciones entre imágenes y sonidos.

En su estudio sobre LA CIÉNAGA (Martel, 2001), David Oubiña hace una distinción entre un cine de “observación” y “contemplación”. Un cine de contemplación es aquel que pone en escena la mirada como una instancia de registro, pasiva; mientras que una intención observadora implica una mirada que interviene, trastoca la escena y más que registrar

sus objetos los articula en el mismo momento en que los está describiendo. En este sentido es que “el filme observa las cosas: para devolver de ellas una nueva imagen, impregnada por una dimensión analítica y reflexiva” (Oubiña 2009, 11). Esta definición, que el crítico argentino propone para pensar el primer largometraje de Martel, es particularmente válida para LA MUJER SIN CABEZA, aun cuando en un primer visionado puede dar la impresión de que la cineasta dejó esa mirada analítica para quedar más cerca de un cine contemplativo.

Esta apariencia contemplativa, sin embargo, se debe no tanto a un cambio de estilo como a una depuración y estilización de esa mirada que interviene los cuerpos, reduciéndola a sus elementos más fundamentales. En efecto, si lo que se ve en LA CIÉNAGA es un “cine quirúrgico: una mirada sobre las superficies pero que las disecciona, las penetra y las examina para mostrarlas como un organismo descompuesto que necesita arreglo” (Oubiña 2009, 61), LA MUJER SIN CABEZA, lejos de alejarse de esa lógica, la lleva a su extremo más puro.

Si pensamos la subjetivación en términos de imagen, al estilo de Lacan en el estadio del espejo, resulta evidente que es la imagen del cuerpo propio la que funciona como anclaje del sujeto en la realidad (Lacan 2008). El cine resulta un arte particularmente apto para pensar este aspecto imaginario de la constitución del individuo: al ser las imágenes su herramienta para pensar, tiene desde siempre una relación privilegiada con el cuerpo. Así es como en el cine clásico se suele utilizar la imagen de un cuerpo armónico y bello para construir la figura del héroe o la heroína. El cine moderno, en cambio, al menos desde Bresson y su famoso principio de fragmentación, realiza un trabajo de desorganización del cuerpo que es al mismo tiempo una exploración acerca de sus posibilidades, posturas y afectos. En este sentido, la búsqueda de Lucrecia Martel podría considerarse enteramente bressoniana: “Nada de psicología (de aquella que descubre sólo lo que puede explicar)” (Bresson 1979, 77). E incluso la actuación de María Onetto en LA MUJER SIN CABEZA parece ser una puesta en práctica de la teoría del *modelo* que el cineasta francés elaborara en sus *Notas sobre el cinematógrafo*.

El *modelo* de Bresson viene a reemplazar la noción clásica de actor. El realizador parte de la base de concebir todo su cine como una lucha contra la representación y, en

especial, contra el teatro. Así funciona, por ejemplo, la fragmentación, uno de los grandes principios del cine de Bresson. Según el cineasta, al mostrar los objetos en sus partes separadas, el ojo maquinal de la cámara permite revelar un mundo antes invisible. El cine funciona como procedimiento para descubrir en el mundo nuevas dimensiones, sobre todo desde el punto de vista espiritual, aunque se trata de un extraño espiritualismo materialista, ya que parte de un peculiar tratamiento de los cuerpos. Con la fragmentación de los objetos y el espacio, Bresson busca establecer nuevas relaciones entre las cosas, de forma tal que surjan nuevos sentidos más allá del sentido común, es decir, de las cosas y las personas tal como las solemos percibir en la vida cotidiana.

En el corazón de este nuevo entramado de relaciones no representativas se encuentra el *modelo*. Todo lo opone a la concepción tradicional del actor, aunque ese todo se reduce a una contradicción primigenia: *automatismo* en lugar de *expresión*. Allí donde el actor va de lo interior al exterior, Bresson intenta extraer del modelo el movimiento contrario: del exterior al interior. Es la apariencia física del modelo ante el ojo impasible de la cámara lo que logrará extraer unos afectos que otorguen una nueva dimensión al espacio: cuarta e incluso quinta dimensión, las dimensiones del tiempo y del pensamiento, del espíritu. Incluso aquí la fragmentación funciona como principio: en el cine de Bresson no necesariamente el rostro del personaje carga con los principales rasgos de expresión sino que puede hacerlo cualquier parte del cuerpo. Hay, sin embargo, un evidente privilegio de las manos, que ganan independencia y serán las encargadas de establecer nuevas conexiones en un espacio fragmentado. Esto resulta evidente en PICKPOCKET pero funciona en toda la obra de Bresson. En esta fragmentación del cuerpo humano, el cineasta francés busca también la constitución de nuevas relaciones, que capten los movimientos interiores del alma a partir de la descomposición de los movimientos exteriores del cuerpo. Así, la fragmentación del espacio se corresponde con la fragmentación del cuerpo. Por eso es importante para Bresson el uso de no actores, que puedan pararse frente a la cámara sin la artificiosidad del actor profesional. Lo que quiere Bresson es mostrar los cuerpos en su automatismo cotidiano, mostrar algo del modelo que ni él mismo sabe que tiene. De ahí que los personajes de sus películas resulten muchas veces impasibles, inexpresivos.

El trabajo de Lucrecia Martel con María Onetto se inscribe en esta línea creativa. Y por ello resulta apropiado para explorar acontecimientos que implican una ruptura en la función del yo, tal como la trabaja Lacan. Básicamente, donar una imagen estabilizadora e identitaria que recubre al sujeto. A través de la ruptura de la representación, que resulta de la fragmentación bressoniana de los cuerpos, es posible pensar distintos aspectos de la relación del acontecimiento con el cuerpo.

Si hay algo que aparece extrañado ya desde los primeros planos de LA MUJER SIN CABEZA son los cuerpos de las familias de clase media / alta en contraste con la vitalidad de los niños que juegan en el camino. Martel escatima los cuerpos y los encuadra de forma tal que siempre aparezcan fragmentados, sea a través de encuadres que dejan afuera partes enteras de lo que sería un encuadre normal (Vero no es la única “mujer sin cabeza” desde este punto de vista), o bien a través de la utilización de encuadres al interior de los planos, sobre todo a través de las ventanillas de los automóviles, como sucede con la secuencia del accidente. Es justamente este último recurso de las ventanillas el que permite deformar los cuerpos y desdibujar los contornos en otro sentido: hay escenas en las que vemos a los personajes a través de su reflejo, sea en espejos o en superficies de vidrio transparentes, o bien bien en ventanillas de automóviles, vidrieras o puertas. Como la estructura del film es la de un relato de suspenso, este recurso remite de manera manifiesta a Alfred Hitchcock, quien en STRANGERS ON A TRAIN, por ejemplo, opta por mostrar la escena del asesinato a través del reflejo de los lentes de la víctima, rotos y tirados en el suelo luego del ataque.

Pero el crimen al que nos remite aquí Martel es, antes que nada, el de la fisura de esa individualidad imaginaria que se constituye a partir de distintas capas de maquillaje, como así también a partir de distintos relatos que van delineando un contorno que, de tan frágil, se desdibuja ante la primera conmoción. Esa conmoción, a su vez, también remite, como en Hitchcock, a un (posible) asesinato. Con esto se termina toda posible analogía entre ambas películas porque en LA MUJER SIN CABEZA el crimen no consiste en haber matado a un muchacho sino en la reacción de Vero y su entorno frente a esa posibilidad. Primero, la huida. No sólo del lugar de los hechos sino también de la posible “verdad”. Vero no quiere saber qué es lo que realmente atropelló. Por eso ni siquiera mira hacia atrás.

Podríamos decir que este es el aspecto “activo” del personaje, aquello que *decide* hacer. Pero lo que más le interesa a Martel es el otro aspecto, el “pasivo”, que surge como consecuencia de esa acción. En relación con este segundo aspecto, ya tuvimos oportunidad de mostrar cómo la puesta en escena de la secuencia del accidente presenta a Vero no sólo huyendo de la responsabilidad que le compete sino que este acontecimiento la pone en posición de huida de sí misma y del mundo que la rodea. Desde el punto de vista formal, es decir, a través de la imagen del cuerpo mediada por ventana, o bien desdibujada en su propio reflejo en una vidriera, o bien, por último, con su cabeza cortada por los distintos encuadres, el film habla de una fractura en su personalidad, de una desorganización en las coordenadas que orientan su mundo y de una desconexión que se percibe claramente a partir del registro de actuación que tiene este personaje protagónico y que contrasta con el “realismo” de las interpretaciones del resto de los personajes.

Se podría decir que el personaje de Vero es el único que responde al esquema de *modelo*, en el sentido bressoniano, mientras que los otros personajes estarían interpretados por *actores*. Esto se ve incluso en un aspecto de la teoría y la práctica bressoniana que pasamos por alto: el tratamiento de las voces. En efecto, sobre todo es ahí donde hay que buscar la diferencia entre el personaje de Vero y los demás, aún más que en la cabeza cortada por los encuadres porque también ellos aparecen con cabeza cortada y el cuerpo fragmentado por los encuadres. Es como si todos, en el entorno de la protagonista, sufrieran esta fragmentación del cuerpo que hace pensar en subjetividades quebradas. Pero a partir del accidente, donde más se percibe la fractura en la subjetividad del personaje principal es en una especie de separación de la voz con respecto a su cuerpo. María Onetto logra este efecto a partir de una interpretación desafectada, distraída, casi como si su voz no le perteneciera. Esto sólo alcanza a percibirlo la tía Lala, el personaje aparentemente más perturbado de la familia. En dos oportunidades, al escuchar hablar a Verónica, le dice que esa no parece su voz.

Este registro de actuación es rigurosamente bressoniano y, en cierto modo, emparenta a Martel con otros cineastas de su generación, que hicieron un uso más extensivo de este recurso, como Esteban Sapir y Martín Rejtman. Por otra parte, el trabajo con las voces

resulta un rasgo característico del Nuevo Cine Argentino, en el que explotan los dialectos urbanos y el castellano argentino en toda su multiplicidad de registros, tanto por la diversidad de la procedencia geográfica (por ejemplo, el cordobés de *Pizza, birra, faso*) como por la extracción social de los personajes.

Emilio Bernini destaca este aspecto en un artículo donde analiza la filiación del NCA con la historia del cine nacional. Según Bernini el NCA protagoniza una notable diferencia respecto de la utilización del idioma neutro en el cine de las generaciones anteriores: “El realismo contemporáneo exagera la oralidad, para encontrar en su registro una eficacia de representación. [...] La pulsión de novedad de los cineastas también pasa por la novedad de la lengua” (Bernini 2003, 92-93). La misma Lucrecia Martel entiende que éste es un rasgo característico de su cine que al mismo tiempo la emparenta con los colegas de su generación (Oubiña 2009, 67).

Si, como dice Serge Daney, “la voz implica al conjunto del cuerpo” (Daney 2004, 70), es evidente que esta disociación entre la voz y el cuerpo en el personaje de Verónica remite a un quiebre profundo en su subjetividad. De lo que se trata, entonces, en el transcurso del filme es de los avatares de un cuerpo fragmentado en busca de su propia voz que parece habersele escapado.

Esta fractura entre la voz y el cuerpo introduce una fisura en la imagen misma a través de la disyunción entre imagen y sonido, típica del cine de Lucrecia Martel. Si volvemos a la función del *intersticio* entre las imágenes en el cine moderno, tal como la postula Deleuze, constatamos que con la disyunción entre imagen y sonido la escansión en el relato pasa al interior de la imagen. En el cine de Martel el intersticio acompaña a casi todas las imágenes, ya que siempre se da en ellas un desequilibrio producido por la diferencia entre lo que se ve y lo que se escucha. De ahí que el sonido tenga una posición predominante. Para Martel este predominio del sonido está ligado a cierta forma de relacionarse con el mundo y a lo que podría denominarse una pedagogía de la percepción porque el cine puede ser un medio para hacernos “sentir de otra manera”.

En efecto, en toda la tradición occidental se le ha dado una importancia mayúscula a la visión como sentido privilegiado, como ventana perceptiva al mundo. El cine, uno de los

últimos avatares del pensamiento occidental, es deudor de esta lógica. Pero muchas veces parecemos olvidar que el séptimo arte no es sólo visual sino audiovisual. Y a partir del protagonismo otorgado al sonido, Martel propone un punto de vista diferente, no sólo respecto al modo en que habitualmente percibimos un film, sino, más radicalmente, al modo en que nos constituimos como sujetos en el mundo. Se trata de invertir el predominio de la visión, a partir del cual el pensamiento occidental creyó en el poder constituyente del sujeto dado que en la visión, el sujeto es quien constituye y le da forma al objeto/mundo). Si nos concentramos más en el oído que en la vista, de repente el sujeto se ve puesto en un lugar pasivo, de recepción del afuera, y no de constitución activa de sus objetos. Desde este modo, el mundo es quien afecta a un yo sin que éste pueda hacer nada para evitarlo. El sujeto puede cerrar los ojos y hacer desaparecer los objetos, pero por más que se tape los oídos nunca resulta suficiente como para no escuchar. El sonido siempre se abre camino. Esta pasividad trastoca la noción habitual de espacio-tiempo. No es casual que Martin Heidegger, en su intento por superar la metafísica occidental hacia otro modo de pensamiento, haya dado particular importancia a la escucha del ser, evitando las clásicas metáforas de la visión, que tienen una larga historia que acompaña a la filosofía, por lo menos desde la alegoría de la caverna platónica hasta el iluminismo moderno.¹⁹

Esta actitud de escucha que Martel propone en la imagen a partir de sonidos que siempre vienen del fuera de campo puede constituir también una nueva visión, que podríamos llamar espectral (los espectros, invisibles a la mirada habitual, se tornan perceptibles a partir de esa “otra visión” ligada a la escucha). Si en el cine “el campo visual se duplica [...] en un campo ciego” (Bonitzer 2007, 68), el plano cinematográfico es capaz de presentar una realidad asediada por fantasmas. Y estas presencias espectrales remiten a restos de un pasado que insiste en el presente y que, a pesar de los esfuerzos realizados por los personajes, no puede dejar de producir efectos en sus vidas. Una vez más, el personaje encargado de percibir esto es la tía Lala cuando advierte a Vero acerca de los

¹⁹ Quizás el filósofo que más agudamente ha desarrollado este aspecto del pensamiento heideggeriano sea Jacques Derrida. Para este tema, cuyos ecos en la formulación de Martel nos parecen evidentes, se puede ver “El oído de Heidegger” (Derrida 1998, 341-413).

“espantos” presentes en esa casa, en la que todo cruje cuando uno se mueve. Es decir que esta mujer, que todos consideran loca, es la única que ve las fisuras presentes en esa casa, y que en cierto sentido son las mismas que Vero pone al descubierto sin saberlo, ya que se mueve a través de ellas debido al acontecimiento que lo tocó vivir.

Resaltamos aquí el verbo “ver” ya que, en efecto, el personaje de la tía Lala podría remitir de manera muy directa a un tipo de personaje característico del cine moderno que Deleuze trabaja en relación al neorrealismo italiano: el *vidente*. Estos personajes pueden ver porque ya no pueden reaccionar. Y lo que ven es lo *intolerable*, que “ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana” (Deleuze 1987, 227). Que la tía Lala esté constantemente inmovilizada en la cama hace que, en la terminología deleuziana, haya perdido las conexiones sensoriomotoras que la unen con el mundo, lo que impide la capacidad de acción y permite la *visión*. Esta capacidad que Lala tiene de ver y escuchar los “espantos” que habitan el presente (que se filtran a través de sus fisuras), es paralela al estado de ánimo de Vero, que sufre la irrupción de esas presencias espectrales como estado afectivo extrañado a lo largo de todo el film.

Ya Heidegger había planteado que aquella escucha del ser, esa apertura que permite recuperar un *olvidado* camino del pensar, sólo se presenta al pensamiento a partir de un cierto estado de ánimo y no de una conciencia clara que permitiría delimitar un objeto de conocimiento, en el sentido científico del término.²⁰ Se trata, en efecto, de la escucha de una voz que “tiene, pues, una tonalidad o una modalidad que llamaríamos, en un lenguaje poco heideggeriano, afectiva. Heidegger no le otorga ninguna declaración ni ningún propósito. Como voz, tampoco es, en lo esencial, una especie de testigo. [...] Pero si no es un ojo de la conciencia, tampoco es la voz interior de la conciencia, ya que esta voz no es interior” (Derrida 1998, 356). Los espantos que ve Lala no son producto de su imaginación, no son interiores a su conciencia. Están ahí afuera, imperceptibles, pero justamente por ello, como presencias que sólo pueden ser sentidas, o pre-sentidas en una lógica de la sensación previa a la sensibilidad empírica que permite reconocer

²⁰ Este cambio de perspectiva, más atento a ciertos estados de ánimo que a los métodos racionales y racionalistas del conocimiento científico, es otro de los aspectos fundamentales de la renovación de la filosofía ensayada por el filósofo alemán.

objetos en el terreno de lo habitual. Se trata, entonces, de una pre-sensación que remitiría, entonces, a la percepción del pasado que habita el presente. De ahí que esta apuesta, que en Martel toma el sentido del cine como una pedagogía de la percepción, esté ligada también a una cierta posición con respecto a la memoria.

A través de esa voz flotante e impersonal y de ese cuerpo fragmentado, la protagonista del film se mueve en una especie de región paralela a la de los otros personajes, aunque inmanente al mismo espacio. En rigor, Vero vive en otra temporalidad. De ahí la demora y la extraña temporalidad que vemos en LA MUJER SIN CABEZA, ya que al seguir el *devenir* de este personaje (*devenir* que, justamente, no tiene nada que ver con el desarrollo de una trama) todo el film transcurre en ese tiempo paralelo que no es otro que el de los efectos del trauma y del despliegue de ese acontecimiento que demora en terminar de suceder. Las imágenes mismas se cargan de una temporalidad particular y todo el conflicto o la incomunicación que circula entre la protagonista y el resto de los personajes se debe a que en rigor se encuentran en tiempos diferentes. Los otros personajes, cuya voz aparece bien ligada a su cuerpo y en líneas generales saben lo que tienen que hacer, viven en un presente cronológico, es decir, en el que se desarrollan las acciones necesarias para que la vida continúe. Verónica, en cambio, se mueve en el tiempo del *devenir*, que es puro afecto, y por lo tanto no sabe qué hacer. Por momentos, ni siquiera parece darse cuenta de que *hay* algo que hacer.

Precisamente, la pasividad de Vero con respecto a lo que hay que hacer para construir un relato alternativo a su convicción de haber matado a un muchacho está íntimamente ligada a su falta de una voz personal, en el sentido fuerte en que sí la tienen los otros personajes. Al no encontrar ella su propia voz, la voz de los demás, es decir, la de los hombres de la familia (su marido, su primo y su hermano) es la encargada de articular una historia verosímil y, en última instancia, la de intentar que ante cualquier eventualidad directamente no haya ninguna historia que contar. De ahí el afán por borrar todas las pruebas que relacionan a Vero con el accidente: arreglan el automóvil, borran todos los registros en el hotel y en el hospital por los que Vero pasó ese día. Incluso, el hermano le dice en una oportunidad que no se preocupe. Y Vero, efectivamente, no se preocupa.

Será la voz segura de los otros la que permita que Vero logre que su voz se reencuentre con su cuerpo sobre el manto de silencio que tapa el evento.

Este manto de silencio es sin duda una especie de maquillaje que permite tapar la actitud de Verónica frente a lo ocurrido. En el segundo momento del relato, Martel pone en escena este problema hacia el final del film cuando la protagonista está recuperando poco a poco los nexos que la unen a su mundo. Allí aparece la necesidad de maquillar, de cubrir: la imagen de Vero se presenta explícitamente teñida de castaño oscuro, cambiando el rubio que mostró durante toda la película. Pero aún más notable es el plano final, con el que Martel cierra este proceso de *resubjetivación*. En esa secuencia de la fiesta, tanto el cuerpo de Vero como el de su marido aparecen fuera de foco, desdibujados entre otros cuerpos, vidrios de copas, música ligera, etc. Como si a pesar de la larga y ardua operación encubridora, esas fisuras que la tía Lala ve en la casa siguieran operando en otro plano.

Cuerpos fragmentados, fuera de foco, escindidos de su propia voz, remiten entonces a las marcas de del pasado que ocupa el presente. Pasado que al no ser articulado por la razón anamnética produce personajes cuya posibilidad cierta es la de perpetuar una obra de muerte de manera indefinida. Se trata de una posibilidad que destruye el relato sobre el que se monta su identidad y que por eso mismo los abisma en el no ser. Es una posibilidad que imposibilita las operaciones por las que el yo confiere unidad al sujeto y encubre su estado original de fragmentación. Vero pierde la cabeza y ya no puede reconocer su voz como propia. Lo único que parece poder enunciar con claridad es sólo esa posibilidad. Nada más.

4. Tesis III: *El lenguaje del presente es el lenguaje del pasado.*

Entre las cosas que el pasado nos ha legado está, por así decirlo, el lenguaje del presente. Ningún presente produce su lenguaje *ex novo*. Se encabalga más bien de modo natural e inadvertido en el acervo lingüístico que el pasado ha generado. Lo auténticamente nuevo en el lenguaje del presente es en verdad nimio. Casi todos los términos, giros y expresiones son patrimonio del pasado. Y con ese lenguaje heredado intentamos comprendernos a nosotros mismos, a nuestra época y también a épocas

pasadas. Sin embargo, no todo lo sucedido en el pasado puede ser nombrado ni pensado con el lenguaje que ese mismo pasado ha producido. A menudo el pasado exige del presente la invención de nuevas modalidades expresivas para dar cuenta de aquello que en su propio tiempo no ha podido ser nombrado ni comprendido. Esto vale tanto para el lenguaje natural como para los lenguajes artísticos.

Un trabajo semejante con el lenguaje del presente, necesario para dar cuenta del acontecimiento pasado, es lo que realiza Lucrecia Martel ya con *LA CIÉNAGA* (2001). En efecto, *LA CIÉNAGA* se presenta como un relato alegórico que se desentiende de la relación convencional entre imagen y significado: “la piscina con agua estancada, verde y putrefacta, que no presenta la posibilidad de refrescar y huir del calor; el programa de televisión de la dudosa aparición de la Virgen; el teléfono que suena sin que nadie lo responda; los juegos eróticos entre los hermanos que llenan de un deseo insatisfecho la pantalla; el viaje a Bolivia que no se lleva a cabo; las escenas de caza en que los niños son cazadores de sonidos e imágenes; y los estertores de la vaca en el pantano” (Varas – Dash 2007, 203-204). Estas rupturas y discontinuidades inducen a pensar que no hay otra cosa más allá de aquello que se relata, ni otro tiempo que el estricto presente de la narración.

Tales operaciones nos instalan en la pura inmanencia de lo que acontece mediante el amontonamiento caótico de eventos que difícilmente encajan los unos en los otros. La selección de los planos, la acumulación de tomas que captan gestos y detalles, así como el ligero desacople entre imagen y sonido, habilita un nuevo lenguaje para pensar la realidad: los truenos de una tormenta inminente percibidos desde la quietud de los pimientos rojos secándose en el alfeizar de una ventana. Un cielo gris plomo, abotargado, que contrasta con el verde reluciente de la vegetación en los montes. Nuevamente el rojo chillón del vino en las copas que se mimetiza muy bien con el color de la sangre. La culata de una escopeta sostenida por un niño a la carrera que se detiene frente a una vaca encallada en un pantano. La insoportable preeminencia sonora del tintineo de los hielos en las copas o del chirrido que acompaña el traslado de las sillas a un costado de la piscina. Todo ello constituye un nuevo encadenamiento de significantes que inaugura la posibilidad de pensar lo acontecido.

La primera operación de este nuevo lenguaje, cuyo sistema de representación parece anclado en la estricta contemporaneidad (Wolf 2002, 33), consiste en hacer patente lo ausente. LA CIÉNAGA no remite al pasado de manera nostálgica, no duela sus promesas de felicidad incumplidas en el presente. Tampoco se propone recordar los sucesos desgraciados para que no vuelvan a repetirse. Nos sitúa, más bien, en presencia de una ausencia con la que no es posible establecer ninguna distancia. El tiempo presente se exhibe como tiempo coagulado, es decir, como un tiempo que ha detenido su fluir. Si no hay una remisión inmediata al pasado es porque el pasado mismo está cristalizado en el presente. La secuencia inicial del film, hasta el momento en que Mecha cae, da cuenta acabada de este encierro temporal en un presente sin profundidad ni estructura. Como en la isla de la *Invencción de Morel* que imaginó Bioy Casares, vemos cuerpos que parecen estar despojados de sus sentidos, habitando un lugar inhabitable. Cuerpos que serían el pasado mismo eternizado por la máquina de Morel si no fuera porque aquí, a diferencia de lo que ocurre en la novela, ellos también han envejecido. Se diría que la escena que los convoca viene repitiéndose hasta el hartazgo y treinta años después esos cuerpos están desgastados, podridos como el agua estancada de la piscina. Pero un mismo agobio, se intuye, los conmina a perseverar en ese puro presente que los reúne en la finca La Mandrágora. Sin embargo, como afirma Manuel Cruz, no debe perderse de vista que “lo que queda cuando a ese presente se le extrae la dimensión temporal es *tedio*. (...) Un punto de distancia, pero insalvable, respecto del mundo. El tedio es una toma de conciencia extraordinaria de la soledad -el aislamiento- del individuo. No es ya sólo que el presente nos haga impensables: es él, en sí mismo, insoportable” (Cruz 2012, 56).

Por esta razón, la parálisis toma la forma de una amenaza y hace que la expresión “aquí no ha pasado nada” adquiera otro significado, por más que se trate de una amenaza despojada de sentido, es decir, sin dirección hacia una posible salida. Esta amenaza de permanencia en el sinsentido se consuma con la muerte accidental de Luchi, el hijo menor de Tali. El lenguaje cinematográfico con el que se cuenta esa muerte toma la forma de una alegoría que resiste la trascendencia y la donación de sentido: “Las tomas rápidas de las casa vacías en penumbra y del cuerpo de Luchi tirado en el patio enfatizan la falta de narratividad simbólica. No vemos castigo ni recriminaciones, ni funeral; la vida

sigue, como lo demuestran la simultaneidad de los gestos, los diálogos y las tomas de José con Mercedes en Buenos Aires y de Momi con Verónica en la piscina de La Mandrágora” (Varas – Dash 2007, 205)²¹. De este modo, lejos de rematar la demora y dar lugar a un tiempo distinto, esta muerte accidental se inscribe como un suceso más en la serie continua de infortunios, anticipados ya por el rostro del niño tuerto que lleva la escopeta en la secuencia inicial de la película. Al contrario de lo que pudiera parecer, el frágil e inocente Luchi no es el cordero ofrecido en holocausto para redimir ningún pecado. El accidente es sólo un evento en el marco de un acontecimiento que se demora en agotarse y que, por eso, no puede ser pensado ni comprendido.

5. Tesis IV: *El pasado no tiene lenguaje para referirse al acontecimiento.*

Todo auténtico acontecimiento hace saltar la continuidad temporal del presente vivido. Supone la irrupción de algo radicalmente nuevo e inesperado que no es posible nombrar. No hay conciencia de lo que acontece porque esto siempre sobrepasa la medida de lo esperable. Las expectativas se desarrollan sobre la base de la experiencia acumulada. Pero como no hay experiencia de lo radicalmente nuevo, el acontecimiento entra por la ventana a la casa del presente, sorprende a sus habitantes haciendo sus quehaceres domésticos e inaugura para ellos una nueva temporalidad que, en principio no pueden pensar ni habitar por carecer de un lenguaje apropiado. Esto se debe a que todo lenguaje supone experiencia compartida y no puede haber experiencia de lo que aún no ha acontecido. Por tal motivo, Sergio Rojas sostiene que “el acontecimiento desborda las posibilidades de comprensión de una época” (Rojas 2010, 72).

Esta imposibilidad radica en que la lógica temporal del acontecimiento difiere de la propia del suceso. Esta última es puntual, exterior, fechable, se deja organizar por del calendario. La primera, por el contrario, es de orden inmanente e implica del despliegue de una demora en el sentido en que Rojas lo entiende: una demora en el despliegue de todos sus sentidos. “Y sólo desde la perspectiva de concebir el acontecimiento en este

²¹ Según Gonzalo Aguilar: “La narración *elige* a uno de los personajes más ‘inocentes’ de la historia y hace que el mal del azar se encarne en su cuerpo de siete años. (...) En realidad, ni la inocencia ni el castigo importan, en la medida en que el azar –a diferencia de lo que sucede en la narración clásica- no está motivado, sino que ingresa en la historia para hacerla añicos, con todo su desconsuelo, su poder y su injustificación” (Aguilar 2010, 49).

sentido podemos entender que la historia sea algo que no nos podemos ahorrar” (Rojas 2010, 72).

Cuando Deleuze y Guattari desarrollan su teoría micropolítica en relación a una cartografía de la individuación, hablan de dos tipos de líneas fundamentales.²² Estas dos líneas corresponden básicamente a dos tipos de temporalidad, tal como ya fueran diferenciados más arriba: el tiempo cronológico como tiempo histórico y el devenir en tanto tiempo del acontecimiento. Esas dos líneas dividen la realidad en dos planos: lo molar y lo molecular, que los autores llaman también lo duro y lo flexible. Las líneas duras, molares, tienen como función cortar, interrumpir el movimiento de las líneas flexibles, de forma que se pueda estabilizar una estructura subjetiva. Así, el plano molar funciona a partir de estructuras claras y opciones excluyentes: masculino-femenino, público-privado, rico-pobre, etc. Pero el problema es que, al estar estas dos líneas en planos diferentes, cuando las líneas flexibles del devenir son cortadas, lo son en un plano que ya no es el de ellas. Esto último implica algo que Martel muestra magistralmente en la última secuencia de LA MUJER SIN CABEZA. Ocurre que las líneas del devenir, aun siendo cortadas por un relato que permite estabilizar un plano molar (“aquí no pasó nada”), siguen su trabajo desestabilizador en su propio plano (Deleuze y Guattari 1988, 197-212). Nuevamente, la tía Lala percibe esto en su “locura”. Se trata de un problema que toca directamente la naturaleza de las imágenes y su permanencia en la memoria: son los *espectros* que Lala ve moverse alrededor de la casa. Esta es la forma que toman las imágenes al quedar fijadas en la memoria, sobre todo cuando el sujeto intenta olvidarlas. Olvido que procede de sujeto individual o también colectivo. Al menos, esa es la tesis de Agamben, al retomar el concepto de *supervivencia* de Warburg para pensar este fenómeno. La vida de estas imágenes está ya inmediatamente hecha de tiempo y memoria. Pero sin un trabajo sobre ellas siempre corren el riesgo de transformarse en espectros que terminan esclavizando a los hombres. La tarea de cierto arte, de cierto pensamiento (por caso, el de Warburg pero también el de Benjamin) y también de la

²² Dejamos de lado, por ahora, el tercer tipo de líneas que suman los autores en otras oportunidades, las líneas de fuga, que son las más misteriosas y cuya existencia se plantea como un signo de pregunta, tipo harto problemático aún cuando constituyen una parte esencial del pensamiento deleuziano.

historia sería “liberar las imágenes de su destino espectral” (Agamben 2010, 23). Esto es, precisamente, lo que hace Martel con su filmografía pero también lo que, decididamente, *no hacen* los personajes involucrados, por ejemplo, en la historia de LA MUJER SIN CABEZA: ningún trabajo sobre las imágenes de la memoria, sino el intento persistente por borrarlas y seguir como si nada hubiera pasado.

Cuando esta temporalidad inmanente del devenir termina de desplegarse por completo, el presente de lo que acontece asalta al presente histórico e instaura su propio pasado aboliendo también el futuro prometido. Porque ya no cabe esperar que se realice aquello que hasta un tiempo atrás pertenecía al abanico de expectativas razonables. Con ello el presente se abre a un futuro que poco antes era inconcebible. Cuando esto ocurre no hay nada por hacer salvo llevar con dignidad lo que nos acontece. Esto significa estar a la altura de las potencialidades subjetivas prontas a desplegarse cuando ya no pueden encontrar satisfacción ni realización en las instituciones existentes. Ese posicionamiento subjetivo implica, como afirma Deleuze, “ser digno de lo que nos ocurre, esto es, quererlo y desprender de ahí el acontecimiento” (Deleuze 2011, 189).

Precisamente esto es lo que en definitiva no logra hacer el Dr. Jano en LA NIÑA SANTA (2004). Ya el nombre mismo del personaje remite a la figura mitológica de un hombre cuya cabeza tiene dos caras: una que mira hacia atrás, hacia el pasado; otra que mira hacia delante, hacia el futuro. Esta ambigüedad constitutiva se torna angustiosa cuando el personaje aparece confrontado con un futuro incalculable en términos de lo proyectado por él en el pasado.

El Dr. Jano es la representación de la seriedad profesional, alguien respetable, de buenos modales, que sabe reprimir sus impulsos para hacer lo debido. Si bien se trata de un hombre casado y con hijos parece un ser asexuado hasta la escena en que, aprovechando el amontonamiento de gente en torno a la ejecución del *thereminuox*, un instrumento musical que se toca sin las manos, apoya fugazmente su sexo en una adolescente, Amalia, y de inmediato desaparece en la multitud. Pero no con la velocidad suficiente como para que ella no lo identifique y advierta que se trata de un médico hospedado en el hotel de su madre donde tiene lugar un congreso de fonoaudiología. Con este incidente se produce una extraña inversión de roles: Jano pasa de acosador a

acosado porque “Amalia trata de poner en práctica lo aprendido durante las clases de catequesis ligándolo a lo que le ocurre en ese momento de su vida. Ella entiende que ha encontrado su 'misión', su 'llamado', que consiste en salvar a Jano. Se da cuenta de que él es 'pecador', pero como ella se considera pura y virginal se cree con el deber y el derecho de actuar para redimirlo (...) Pero esa redención va también acompañada de su despertar sexual, y aunque no sabemos qué plan tiene Amalia, sí vemos que intenta el contacto físico con Jano varias veces porque quiere hacerle saber que él es bueno y que ella lo quiere ayudar a encontrar su bondad” (Rangil 2007, 217).

La irrupción de Amalia en la vida del Dr. Jano representa para él la emergencia de otra temporalidad, una temporalidad mesiánica que hace del futuro un lugar incierto e imprevisible. Su renuncia a aceptarla, a asumir lo que le acontece y quererlo para sí, horada su dignidad hasta reducirlo a un verdadero despojo al final de la película. Ocurre que Jano es un ejemplo de un sujeto activo que ve en el futuro posibilidades de realización y conoce los pasos para alcanzar sus objetivos; pasos que implican, en general, no *escuchar* su deseo. Como decíamos más arriba, esta contraposición entre ver y escuchar, entre la vista y el oído, da cuenta para Martel de dos posicionamientos subjetivos distintos respecto de lo real: “el sonido te obliga a percibir el mundo. En cambio, la mirada parecería ser que se proyecta sobre el objeto (...) Siempre la mirada implica un sometimiento. La perspectiva significa una organización del espacio y también del tiempo. De hecho, esa línea también es una línea con la que se representa el esquema de tiempo. Y ese esquema de tiempo yo siento que es primero una gran falacia y después una gran anulación del cuerpo; que si vos te guías con esquemas de sonido el cuerpo es un lugar de recepción, y aparte es un lugar de recepción táctil, porque el sonido es una percepción táctil” (Martel 2013).

El sonido produce una interpelación que puede ser desestimada para no desoída. En tal sentido, nos pone a disposición; implica, de hecho, una renuncia al control sobre el acaecer. Esto aparece magistralmente retratado en la escena en que el Dr. Jano está en la piscina del hotel, relajado, con la cabeza apoyada contra un caño del borde. Vemos su rostro de perfil. El llamado perturbador tiene lugar a través del ruido metálico que Amalia a la distancia produce golpeando ese caño con algún otro objeto. Jano cambia de actitud

y en alerta trata de divisar la fuente del sonido. Sólo entonces alcanza a ver la silueta del cuerpo de Amalia, velado por la semi transparencia de un cobertor plástico que oficia de toldo.

A diferencia del bíblico Abraham, el Dr. Jano no está dispuesto a escuchar el llamado. No dice: “heme aquí” porque sabe bien que eso significa deponer toda actitud de dominio en relación con el porvenir. Muy por el contrario renuncia una y otra vez a aceptar el futuro como una dimensión ingobernable. Ello implica, sin embargo, olvidarse del cuerpo. Más precisamente: quitarle el cuerpo a lo que acontece. Ser digno de lo que acontece es, en cambio, afirmar esa dimensión del futuro como algo irreductible a la experiencia pasada. Y esto último conduce a una reelaboración del pasado atravesada por la experiencia de lo acontecido.

6. Tesis V: *El presente produce un lenguaje para nombrar lo acontecido.*

Antes afirmamos que el lenguaje del presente es el lenguaje del pasado. Ahora precisamos: salvo el lenguaje para nombrar el acontecimiento pasado y con ello hacerlo concebible, esto es, representable. De ahí que Alejandro Kaufman sostenga que “toda representación, entonces, sucede, en tanto que sucesión, como posterioridad. Toda representación, como bien se sabe, es legado de lo que ha muerto, por haber ocurrido, al formar parte del pasado” (Kaufman 2012, 12). Por esta razón, el lenguaje acerca de lo acontecido es necesariamente extemporáneo respecto del acontecimiento cuya representación es patrimonio del porvenir.

El tiempo presente por ser el futuro del acontecimiento pasado es un lugar privilegiado para la interpelación. Dejarse interpelar por lo acontecido implica cierta suspensión respecto de la continuidad temporal en que se organiza nuestra cotidianeidad. Se trata de la suspensión en la vida de Vero en LA MUJER SIN CABEZA. Pero la suspensión no necesariamente da paso a un nuevo lenguaje capaz de nombrar lo acontecido. El silencio se ofrece también como alternativa para sostener el olvido.

En la cola de un supermercado, Vero le confiesa a Marcos, su marido, que mató a alguien en la ruta. Él reacciona mirando hacia ambos lados y bajando el volumen de la voz: ¿Qué dijiste? Ella reitera que mató a alguien en la ruta, que le parece que atropelló a

alguien. Su marido vuelve a mirar hacia ambos lados en silencio. Luego, en medio de la noche, se dirigen en auto al lugar del accidente. Ella le indica el lugar y le pide que no pare. Allí él constata que hay un perro muerto. Sin embargo, Vero insiste en que mató a alguien. A continuación, el matrimonio se reúne en su casa con el Dr. Villamayor, primo de Vero. Ella insiste con que mató a alguien en la ruta. Pero de inmediato su marido repone: No. La Vero se pegó un susto. Se llevó un perro por delante...

Al esquivar el trabajo de articular un nuevo lenguaje para nombrar lo acontecido, los personajes del film se aferran a un silencio monolítico que no logra tomar distancia del pasado ni puede trascenderlo. Martel, por el contrario, produce un lenguaje cinematográfico novedoso con el que consigue pensar esta negativa pertinaz y con ello se pone a la altura del acontecimiento.

7. Tesis VI: *Nombrar lo acontecido es siempre una acción política.*

Dijimos que nombrar el acontecimiento es hacerlo representable. Esta acción no sólo es política sino que constituye también un acto de soberanía. En efecto, si como afirma Carl Schmitt "soberano es quien decide sobre el estado de excepción", la nominación de lo acontecido implica, al mismo tiempo, un dictamen respecto de su radical excepcionalidad. Este carácter excepcional lo hizo incomprensible en el pasado. Y sólo una elaboración conceptual posterior permite superar el trauma de su irrupción. Como el acontecimiento subvierte el sistema de creencias vigentes en un determinado momento histórico deja al desnudo la absoluta orfandad de sentido propia de todo quehacer humano, es decir, exhibe el carácter precario e intersubjetivo de su construcción. Por esta razón, el presente está conminado a crear un lenguaje para asimilar lo que hay de inasible en el pasado y con ello volver a creer "no en otro mundo sino en el vínculo del hombre con el mundo, en el amor o en la vida, creer en ello como en lo imposible, lo impensable, que sin embargo no puede sino ser pensado: «posible, o me ahogo». Sólo esta creencia hace de lo impensado la potencia propia del pensamiento" (Deleuze 1987, 227).

Para ello se requiere dejarse interpelar por lo acontecido. Abrirse o cerrarse a esta posibilidad es una decisión política y soberana. Esta decisión es, ni más ni menos, la que toma Vero en LA MUJER SIN CABEZA y también el Dr. Jano en LA NIÑA SANTA. Ambos

deciden *no* dejarse interpelar, sacarle el cuerpo a lo que acontece. Sus efectos son determinantes para el curso de las cosas, incluida la propia vida. Porque de ello depende, en definitiva, cómo seremos tratados en el mundo en que vivimos y aún en aquel que nos habrá de suceder: si como seres humanos o como simples perros que pasan por la vida sin dejar huella. Si el primer olvido es el olvido de esta decisión y el primer cuerpo secuestrado es el cuerpo propio, no es de extrañar, por tanto, que también se proceda al olvido de los cuerpos secuestrados. No hacerlo implica, en cambio, recuperar la propia voz al decretar el carácter excepcional de lo acontecido. Esta acción no puede sino ser política en el sentido más estricto del término.

CONCLUSIONES

Como ya se dijera en las primeras líneas del presente informe, nuestro punto de partida ha sido considerar al cine como un modo de pensar lo real. Para desplegar el pensamiento implícito en un film es necesario formular dos preguntas fundamentales: *¿qué* piensa el film? y *¿cómo* piensa? En ellas resuenan algunas distinciones clásicas como contenido y forma, significado y significante, entre otras. Cada una de estas preguntas, estén formuladas de manera explícita o no, requiere procedimientos y herramientas conceptuales diferentes para encontrar su respuesta.

En el proyecto de investigación PROINCE 55A-158 titulado: "*Cine y cambio social en la Argentina de la última década (2002-2012). Una investigación acerca del cine argentino contemporáneo como pensamiento de las transformaciones socioculturales*", primó la pregunta por el *qué*. Desde este punto de vista, se trató sobre todo de desentrañar cuál es el problema central que plantea cada film analizado, para luego desarrollarlo en diálogo con las fuentes filosóficas, sociológicas, histórica y de análisis cultural que resultaran pertinentes. En la presente investigación, por el contrario, se ha profundizado en el análisis de las obras de Lucrecia Martel, Pablo Trapero y la dupla Mariano Cohn-Gastón Duprat desde el punto de vista de la pregunta por el *cómo*. No obstante, cabe aclarar que no es posible responder a esta pregunta sin abordar también la interrogación por el *qué*. Parafraseando el famoso *dictum* kantiano se podría decir que, en el análisis de un film, contenidos sin formas son ciegos y formas sin contenidos son vacías.

Por ello, en el abordaje de los films se ha intentado mantener ambas perspectivas, aunque poniendo en primer plano las herramientas propiamente cinematográficas que los directores han utilizado para articular tesis acerca de distintos cambios sociales. Se trata de reconocer en la imagen cinematográfica un dispositivo de pensamiento que a partir de procedimientos formales, estéticos y discursivos puede dialogar en igualdad de condiciones con la filosofía, la sociología, la semiótica y otras disciplinas, en un intercambio del que todas pueden salir enriquecidas.

Lo que el cine aporta desde este punto de vista es un pensamiento construido a partir de lo que Deleuze denomina “bloques de movimiento-duración”, que requiere otros conceptos para ser desplegado. Por eso, en esta investigación se trabajó con bibliografía específica que aportó las herramientas necesarias para comprender los distintos modos en que el cine construye sus imágenes a partir del montaje, el guión, la puesta en escena, el encuadre, la banda sonora y otros procedimientos le son característicos. Sin una comprensión de estos elementos resulta imposible entablar un diálogo fecundo que tenga en cuenta las singularidades del séptimo arte.

Teniendo este objetivo en mente se realizó un análisis hermenéutico-discursivo de los films que tuvo en cuenta la materialidad tanto visual como sonora de la imagen, además de sus contenidos representativos y discursivos. Si es cierto que el principal acto de pensamiento fílmico es el montaje (Deleuze 1984), las películas no son más que ensamblajes complejos de imágenes, sonidos y palabras; constituyen una suerte de maquinaria a partir de la cual es posible pensar la dinámica propia de un acontecimiento. Por esta razón no han sido abordadas como si representaran en la ficción realidades de otro orden. Cada film fue analizado no sólo en función de la narración, sino también a partir de la dinámica propia del acontecimiento que intenta pensar. Pues un cambio social va desplegando múltiples sentidos, muchas veces de manera imperceptible y en una dimensión temporal paralela a la cronología habitual (Rojas 2010; Deleuze y Guattari 2004).

Luego de un relevamiento de la bibliografía consignada, nuestro trabajo comenzó por un análisis de los tres largometrajes de Mariano Cohn y Gastón Duprat. La crisis del arte y su relación con la sociedad. Este tema plantea múltiples tensiones y cada film propone una serie de relaciones paradójales que resultan un terreno fértil para el pensamiento. En primer lugar, EL ARTISTA aborda la tensión entre la obra de arte y su recepción institucional. Esta película pone en evidencia a partir de planos tanto visuales como sonoros el desplazamiento posmoderno de la obra a su interpretación: la obra parece no existir fuera de la mirada del intérprete. Así, a partir de una estética donde predominan los planos vacíos y silenciosos, se pudo establecer un diálogo fecundo entre EL ARTISTA y las tesis de Vattimo y Todorov acerca de la llegada de una “era de la interpretación” en la

valoración del arte contemporáneo. Por su parte, *EL HOMBRE DE AL LADO* permitió trabajar la tensión entre arte y política, teniendo en cuenta los clásicos desarrollos de Benjamin y Adorno. Aquí el lenguaje fílmico expresa una fuerte dicotomía entre dos modos distintos de considerar la relación entre el arte y la vida a través de planos fragmentados que resaltan el contraste entre los mundos de los dos personajes protagónicos. En tercer lugar, con el film *QUERIDA VOY A BUSCAR CIGARRILLOS Y VUELVO* se intentó dar cuenta de relaciones entre el artista y su obra, por una lado, y entre la ficción y la realidad, por el otro. A partir de los desarrollos de Foucault acerca de la función autor y de Ricoeur en torno al problema de la representación, pensamos este filme como una puesta en escena de distintos niveles de enunciación en donde la frontera entre el arte y lo real aparece comprometida en cada giro argumental, al mismo tiempo que la función autor es constantemente desplazada. Además, y en último término, hemos podido observar que estos directores a lo largo de su filmografía presentan algo así como una radiografía de la clase media argentina explorando sus múltiples contradicciones. Desde el punto de vista de la materialidad de las imágenes casi todos los planos están contruidos a partir de contrastes: entre lo claro y lo oscuro, entre el ruido y el silencio, lo nacional y lo extranjero, etc.

Nuestra investigación continuó con un abordaje de la obra de Pablo Trapero desde el punto de vista de la crisis de algunos modos tradicionales de pensar la subjetividad y las instituciones que las producen. El filme *EL BONAERENSE* resulta paradigmático en ese sentido. Se puede ver allí una problematización de los distintos roles que la institución policial asigna a los sujetos así como la supervivencia del paradigma patriarcal. En ese sentido, esta película se puede considerar un aporte interesante a los estudios de género ya que su punto de vista es el de la problematización de la subjetivación masculina. Tomando como referencia los conceptos de Judith Butler, Virgilí Pino y otros autores, concluimos que el personaje de Zapa (Mendoza) transita un viaje de iniciación a la masculinidad. En efecto, debe seguir las directivas del patriarcado más tradicional (o mejor aún: debe simular que las sigue) para poder triunfar en la policía bonaerense.

En el film *LA FAMILIA RODANTE*, Trapero se concentra en la exploración de la familia como institución que, en su mutación contemporánea, parece cumplir cada vez menos con la

función de red afectivo-simbólica de contención subjetiva. Si bien la narración gira en torno a un personaje principal, la estética de LA FAMILIA RODANTE se aleja del realismo clásico para construir una especie de *neorrealismo* en donde las descripciones de lo cotidiano ocupan buena parte del metraje, aún cuando parezcan no contribuir al avance del relato. Al enmarcar esta descripción de lo cotidiano en un viaje, el film funciona como parábola del cambio social que atraviesa la institución familiar, en un movimiento permanente en el que los roles se van desplazando al mismo tiempo que se modifica la relación entre pasado y presente, entre tradición y novedad, permitiendo la emergencia de nuevos modos de subjetividad.

La forma de pensar la crisis institucional adquiere un matiz más crítico en los films CARANCHO y ELEFANTE BLANCO. En el caso de CARANCHO se utiliza una puesta en escena en la que predomina la ambigüedad tanto visual como sonora que permite pensar un contexto (siempre situado en el conurbano bonaerense) en el que las fronteras entre lo bueno y lo malo, lo legal y lo ilegal son cada vez más difusas. En el análisis de las representaciones del conurbano presentes en CARANCHO y en *Villa Celina* se ha podido establecer contrapunto. La idea de conurbano en Incardona se vincula con la persistencia fantasmática del pasado. Algo similar ocurre con el conurbano de Trapero en donde lo viejo también subsiste en lo nuevo, pero en este caso lo hace bajo la forma de una ruina sin potencial. Mientras que aquello que *está ahí*, que subsiste, en el conurbano de Incardona, lejos de ser un despojo de tiempos pasados, parece funcionar más bien como lo reprimido y su retorno. En Trapero la imagen predominante es la de la decadencia. La idea que prevalece en CARANCHO es la de un conurbano agobiante, hostil e inhabitable para cualquier ser de buenos sentimientos, razón por la cual los protagonistas buscan la huida como único camino posible de salvación. Esta opción, la ausencia del Estado y la caracterización de los personajes acomodan a Trapero cerca del imaginario de los noventa. En *Villa Celina*, por el contrario, predomina la idea de un conurbano hospitalario para aquel que sepa templar su ánimo en sintonía con el entorno. El conurbano resulta la patria de la infancia que atesora secretos comunitarios. El análisis de ELEFANTE BLANCO se organiza a partir de un interrogante general: esta obra, ¿le hace justicia a la complejidad de los problemas que aborda? En el caso concreto de la villa resulta evidente que la

mirada de este director, aún cuando permite pensar algunas tensiones inherentes a los cambios sociales de los últimos años, parece quedarse a mitad de camino entre una visión estereotipada y una articulación enunciativa que permita incorporar nuevos puntos de vista. En este sentido, si bien el film se muestra superador de algunos clichés mediáticos respecto de la vida en la villa, lo cierto es que no deja de expresar el punto de vista de una clase media tíbiamente progresista. Este problema se hace patente en la extracción social de los personajes protagonistas, ninguno de los cuales es habitante de la villa y sólo están allí por propia decisión y voluntad.

Nuestra investigación concluye con una abordaje de la filmografía de Lucrecia Martel para pensar el problema de la memoria, cuya centralidad en este nuevo milenio es innegable. A través de la creación de una forma de expresión cinematográfica que funde la influencia de cineastas clásicos como Hitchcock y Bresson en una poética original, Martel logra exponer el problema de la relación entre cierta clase media venida a menos y la historia reciente. Sus films construyen un profundo pensamiento acerca de la memoria a partir de la fragmentación de los encuadres, de una atención constante al sonido y de la materialización en las imágenes de temporalidad espesa. Las teorizaciones de Benjamin y Deleuze entre otros respecto de los distintos modos de pensar la temporalidad histórica proporcionaron las herramientas conceptuales para desplegar estos núcleos de significación implícitos en los films. El pensamiento histórico del cine de Martel fue trabajado a partir de seis tesis principales: 1. el pasado es una dimensión del presente; 2. el pasado se inscribe en los cuerpos; 3. el lenguaje del presente es el lenguaje del pasado; 4. el pasado no cuenta con un lenguaje que le permita nombrar el acontecimiento que le fue contemporáneo; 5. el presente debe inventar un lenguaje que permita nombrar el acontecimiento; 6. nombrar el acontecimiento constituye una acción política.

En todos los casos, el análisis semiótico y hermenéutico de las imágenes permitió confirmar la hipótesis general que hace del cine un dispositivo de pensamiento. En efecto, no alcanza con analizar la trama de los films ni los comportamientos de los personajes. Tampoco es suficiente el análisis de lo que se dice explícitamente en una película. Ni siquiera resulta del todo satisfactorio extraer las tesis filosóficas implícitas en los relatos fílmicos. Para reconocer la dignidad del cine como acto de pensamiento es

necesaria una comprensión de sus herramientas características. Al operar a través de sensaciones provocadas por el montaje de imágenes y sonidos además de palabras, el cine habilita un pensamiento a través de perceptos y afectos que de hecho enriquece el pensamiento conceptual de la filosofía (Deleuze 1987). Este abordaje interdisciplinario, en el sentido pleno de la palabra, fue profundizado en el transcurso de nuestra investigación, ya que no se limitó al cruce entre cine y filosofía (tal como es teorizado por Deleuze), sino que en el diálogo también se incluyeron otras disciplinas, como la semiótica, la lingüística y las ciencias de la comunicación.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T., (2004), *Teoría estética*, Akal, Madrid.
- AGUILAR, G. (2006-2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- AGUILAR, G. et al. (2007), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires.
- AUMONT, J. et al. (1985), *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Barcelona.
- AUYERO, J. (2000), "Cultura política, destitución social y clientelismo político en Buenos Aires. Un estudio etnográfico" en Svampa, M. (comp), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Buenos Aires, Biblos-UNGS, pp. 181-208.
- BACZKO, B. (1999), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires.
- BADIOU, A. (2005), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires.
- BALLENT, A. (2007), "La traición de las imágenes. Recuperación del peronismo histórico" en: *Punto de vista. Revista de cultura*, Nro. 87, Buenos Aires, Abril/2007, pp. 6-12.
- BARTHES, R. (2011), *La cámara lúcida*, Buenos Aires.
- BAZIN, A. (2008), *¿Qué es el cine?*, Madrid.
- BELLOUR, R. (2009), *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, Buenos Aires.
- BERARDI, M. (2006), *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*, Del Jilguero, Buenos Aires
- BERNINI, E. (2007), "Noventa-sesenta. Dos generaciones en el cine argentino" en: *Punto de vista. Revista de cultura*, Nro. 87, Buenos Aires, Abril/2007, pp. 30-33.
- BARTHES, R. (1985), *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid.
- BETTETINI, G. (1975), *Cine: lengua y escritura*, FCE, Buenos Aires.
- BONITZER, P. (2007a), *Desencuadros. Cine y pintura*, Buenos Aires.

- BONITZER, P. (2007b), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires.
- BRÜNER, J. (2002), *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Buenos Aires.
- BURCH, N. (1983), *Praxis del cine*, Madrid.
- BUTLER, J. (2004), "Cuerpos que todavía importan" Conferencia MU+ Universidad Nacional de Tres de Febrero. Cultura y espectáculos / Otras Artes y entretenimiento, 19 de agosto 2014. Disponible en: Butler, J.: *Regulaciones de género. From Undoing Gender* .
- BUTLER, J (2006), "Regulaciones de Género" (Moises Sil, Trad.) Revista La Ventana N° 23. <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana23/judith.pdf>
- CAIMARI, L. (2007). "La ciudad y el miedo" en: *Revista Punto de Vista*, Nro. 89 Diciembre/2007, Buenos Aires.
- CASTEL, R. (1995), "De la exclusión como estado a la vulnerabilidad como proceso" en: *Revista Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, Nro. 21, Barcelona.
- CASTEL, R. (2004), *La inseguridad social. ¿Qué es estar protegido?*, Buenos Aires.
- COSTA, A. (1988), *Saber ver cine*. Paidós, Barcelona.
- CRUZ, M. (2012): *Narratividad: la nueva síntesis*, Perseo Ediciones, Valparaíso.
- DE LAURETIS, T. (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine* (Silvia Iglesias Recuero, Trad.) Ediciones Cátedra de la Universidad de Valencia. Instituto de La Mujer.
- DELEUZE, G. (1984), *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona.
- DELEUZE, G. (1986), *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona.
- DELEUZE, G. (1987), *Foucault*, Buenos Aires.
- DELEUZE, G. (2002), *Proust y los signos*, Madrid.
- DELEUZE, G. (2007), *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Barcelona.
- DELEUZE, G. (2011): *Lógica del sentido*, Editorial Paidos, Barcelona.
- DELEUZE, G. - GUATTARI, F. (1993), *¿Qué es la filosofía?*, Paidós, Barcelona.

- DELEUZE, G. - GUATTARI, F. (2004), *Mil mesetas*, Valencia.
- ECO, U. (1995), *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona.
- ETCHARREN, L. (2014), "La 'línea paraguaya' ya controla el narco en la Ciudad", Urgente 24. 11 de diciembre de 2014. <http://www.urgente24.com/234402-la-linea-paraguaya-ya-controla-el-narco-en-la-ciudad>
- FEDERICO, M (2011), *País narco. Tráfico de drogas en Argentina: del tránsito a la producción propia*, Sudamericana, Buenos Aires.
- FERRER, CH. (2003), "Modernización, técnica y política en el *Gatica* de Leonardo Favio" en: Birgin, A. y Trímboli, J. (comps.), *Imágenes de los noventa*, Libros del Zorzal, Buenos Aires.
- FERRO, M. (2000), *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.
- FILINICH, M. I. (1997), *La voz y la mirada (teoría y análisis de la enunciación literaria)*, Plaza & Valdés, México.
- FILIPPELLI, R. - GORELIK, A. (1999), "Mala época, el cine, la ciudad" en: *Punto de Vista*, Nro 64 Agosto , Buenos Aires.
- FOUCAULT, M. (1991), *Saber y verdad*, La piqueta, Madrid.
- FOUCAULT, M. (1992), *Microfísica del poder*, La piqueta, Madrid.
- GALLOTA, N. (2012), "Ciudad Oculta por dentro, la villa que se revela en el cine", Clarín. 27 de mayo de 2012. http://www.clarin.com/capital_federal/Ciudad-Oculta-dentro-villa-revela_0_707929263.html
- GALLOTA, N. (2015a), "Un barrio copado por la droga en el que viven 25 mil personas", Clarín. 21 de julio de 2015. http://www.clarin.com/policiales/barrio-copado-droga-ciudad-oculta-paraguayos-marihuana_0_1397860246.html
- GALLOTA, N. (2015b), "Había denunciado a narcos en Ciudad Oculta y murió por 'una bala perdida'", Clarín. 21 de julio de 2015. http://www.clarin.com/policiales/narcos-ciudad-oculta-bala-perdida-crimen_0_1397860245.html
- GASULLA, L. (2009), "Siete años después, ¿qué pasó con los obradores de Sueños Compartidos?" Perfil. 9 de septiembre de 2009. <http://www.perfil.com/politica/Siete-anos-despues-que-paso-con-los-obradores-de-Suenos-Compartidos-20130909-0030.html>
- GENETTE, G. (1989), *Figuras III*, Lumen, Barcelona.

- GENETTE, G. (1991), *Ficción y dicción*, Lumen, Barcelona.
- GRASSO, A. (2013), *El mapa de la Argentina de los narcos*, Perfil. 16 de noviembre de 2013. <http://www.perfil.com/elobservador/El-mapa-de-la-Argentina-de-los-narcos-20131116-0062.html>
- GUBERN, R. (1992), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona.
- HERRAN, C. (1972), *La Cultura de la Pobreza*. Transformaciones N° 47, CEAL, Buenos Aires.
- INCARDONA, J.D. (2008), *Villa Celina*, Norma, Buenos Aires.
- INCARDONA, J.D. (2009), *El campito*, Mondadori, Buenos Aires.
- INDEC (2003), Informe: “¿Qué es el Gran Buenos Aires?”, Agosto/2003, Buenos Aires.
- JOST, F. (2002), *El ojo cámara. Entre film y novela*, Catálogos, Buenos Aires.
- JOST, F. (2012), *El culto de lo banal. De Duchamp a los reality shows*, Librería, Buenos Aires.
- KAUFMAN, A. (2012), *La pregunta por lo acontecido*, Ediciones La Cebra, Lanús.
- KRIGER, C. (2009), *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Siglo XXI Buenos Aires.
- LEWKOWICZ, I. (2006), *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Paidós, Buenos Aires.
- MARTEL, L. (2013): “Entrevista inédita” Realizada por Esteban Mizrahi, Rafael Mc Namara, Patricia González López, en el barrio de Colegiales, Buenos Aires, 4 de octubre de 2013.
- METZ, CH. (1968), *Essais sur la signification au cinéma*, París.
- MIZRAHI, E. (comp.) (2011), *Cine condicionado por el mundo contemporáneo*, La Crujía, Buenos Aires.
- MOORE, M. – WOLCOWICZ, P. (Ed.) (2007), *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires.
- OUBIÑA, D. (2009), *Una juguetería filosófica. Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires.

- PAULINELLI, M. (2000), *Cine e imaginario*, Ed. Comunicarte, Córdoba.
- PORATTI, A. (2009), "Antiproyecto de la sumisión incondicionada al norte imperial", en: AA.VV., *Proyecto Umbral. Resignificar el pasado para conquistar el futuro*, Buenos Aires, pp. 649-699.
- RANGIL, V. (2007): "En búsqueda de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel", en: Rangil, V. (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, pp. 209-220.
- RICOEUR, P. (1999), "¿Qué es un texto?", en: *Historia y narrativa*, Paidós, Barcelona.
- ROJAS, S. (2010), "Entre la demora y el desencadenarse de los acontecimientos", en: Aravena Nuñez, P. *Los recursos del relato. Conversaciones sobre Filosofía de la Historia y Teoría Historiográfica*, Valparaíso, pp. 67-92.
- RUEDA LAFOND, J. C. - CHICHANO MERAYO, M. (2004), "La representación cinematográfica: una aproximación al análisis socio-histórico", en *Revista Ámbitos*, nro. 11-12, pp. 427-450.
- SAÍN, M. (2015), *El leviatán azul, policía y política en la Argentina.*, Siglo XXI, Buenos Aires
- SARLO, B. (2009), *Ciudad vista*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- SIRIMARCO, M. (2004), "Marcas de género, cuerpos de poder: Discursos de producción de masculinidad en la conformación del sujeto policial", en: Cuadernos de Antropología Social.[online]. 2004, n.20 pp. 61-78. http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1850-275X2004000200005&lng=es&nrm=iso. ISSN 1850-275X.
- SORIA, C. (2014), "Reflexiones sobre realistas y no realistas", en Paladino, D. (comp.), *Documental/ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*, Buenos Aires, EDUNTREF.
- TODOROV, T. (1980), *Introducción a la literatura fantástica*, México.
- VANOLI, H. - VECINO, D. (2010), "Sub-representación del conurbano bonaerense en la 'nueva narrativa argentina'. Ciudad, peronismo y campo literario en la Argentina del Bicentenario" en: *Apuntes de investigación del CECyP*, Nro. 16/17, Buenos Aires, Junio/2010, pp. 259-274.
- VARAS, P. - DASH, R. C. (2007): "(Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y La ciénaga", en: Rangil, V. (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, pp. 191-207.

- VERÓN, E. (1981), *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona
- VIDELA, E. (2014), “Los sueños rotos en el Elefante Blanco” Página/12. 16 de abril de 2014. <http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-244233-2014-04-16.html>
- VIRGILÍ PINO, D. (2014), “Reflexiones teórico-metodológicas sobre sensibilización y capacitación en género. Apuntes de una propuesta para su implementación en contextos grupales”, en: *Revista de Estudios de Género. La ventana*, 7-58. <http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/LV/article/view/1220/1101>
- WOLF, S. (2002): “Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio”, en: Bernardes H – Lerer, D. - Wolf, S. (eds.), *El nuevo cine argentino*, Tatanka, Buenos Aires, pp. 29-39.
- [YOEL, G. \(COMP.\)](#) (2004), *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires.
- [YOEL, G. \(COMP.\)](#) (2004), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires.
- ZIMMERMAN, M - CALLEGARO, A. (2010), *Los estudios universitarios en contexto*, Prometeo, Buenos Aires.

ANEXO