

Nuevo cine argentino (1998-2008)

Formas de una época Vol 1.

Autor:

Verardi, Malena

Tutor:

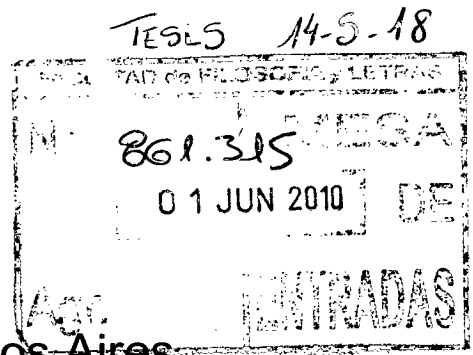
Amado, Ana María

2008

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado

TESIS
14.5.18



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

Nuevo cine argentino (1998-2008): formas de una época

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Doctoranda: ~~Mag.~~ Malena Verardi ✓

Directora: Dra. Ana María Amado

Buenos Aires

2010

Índice

Introducción.....	5
Primera parte	
Capítulo 1: Tiempo y espacio como categorías de análisis.....	17
1.1 La organización del tiempo.....	18
1.2 Novedades e interrogantes.....	30
1.3 Tiempos modernos.....	38
1.4 Tiempo y espacio como categorías de análisis.....	42
1.5 Nuevos tiempos, nuevos espacios, nuevas subjetividades: la Argentina de fines de siglo XX.....	45
Capítulo 2: El nuevo cine argentino.....	59
2.1 Antecedentes y precursores.....	59
2.1.1 El nuevo cine argentino de la década del sesenta.....	59
2.1.2 El cine previo al nuevo cine argentino de los noventa. Contexto de producción y exhibición.....	65
2.1.3 <i>Rapado</i> (Rejtman, 1992) e <i>Historias Breves</i> (1995).....	68
2.2 Características.....	71
2.2.1 El nuevo cine argentino como ¿movimiento?.....	71
2.2.2 Cambios en la producción.....	72
2.2.3 Transformaciones en la estructura narrativa de los filmes. Nuevos cuerpos, nuevos discursos, nuevos espacios.....	74
2.2.4 El nuevo cine argentino y el realismo.....	77
Capítulo 3: La inscripción del espectador.....	83
3.1 El lugar del espectador en la historia del cine.....	83
3.2 El lugar del espectador en el nuevo cine argentino.....	96
Segunda parte: Análisis del corpus de películas seleccionadas.....	104
Capítulo 4: El relato fílmico. Espacio y tiempo.....	104
4.1 Espacio y enunciación.....	106
4.2 Tiempo y enunciación.....	111
Capítulo 5: <i>La ciénaga</i> , <i>La niña santa</i> y <i>La mujer sin cabeza</i>	122
5.1 La descomposición del sistema o como sistema en <i>La ciénaga</i> ...	122

5.1.1 Estructuras: centros, bordes.....	122
5.1.2 Interiores y exteriores. Vínculos y relaciones.....	129
5.1.3 El tiempo suspendido.....	137
5.2 <i>La niña santa</i> : la representación de la representación.....	141
5.2.1 Mujeres, madres, hijas.....	141
5.2.2 Escenarios.....	146
5.2.3 La espesura del sonido.....	148
5.3 <i>La mujer sin cabeza</i> : la domesticación de la percepción.....	152
5.3.1 Realidades.....	152
5.3.2 Contrastes.....	159
Capítulo 6: <i>Mundo grúa, El bonaerense, Familia rodante, Nacido y criado</i> y <i>Leonera</i>	169
6.1 El trabajo como estructura –narrativa y de vida– en <i>Mundo grúa</i> ..	169
6.1.1 Mundos, relatos y experiencia temporal.....	169
6.1.2 Trabajo y tiempo. Presentes, pasados y futuros.....	172
6.1.3 Trabajo, identidad y subjetividad.....	178
6.2 Policías en acción: la institución policial a través de <i>El bonaerense</i>	186
6.2.1 Miradas, puntos de vista.....	186
6.2.2 Encuadres.....	188
6.2.3 Pasaje.....	195
6.3 Viaje al interior de la estructura familiar en <i>Familia Rodante</i>	201
6.3.1 Encuentros, distancias. La construcción de la mirada....	201
6.3.2 Caminos, circuitos, senderos.....	203
6.3.3 Clausuras.....	208
6.4 <i>Nacido y criado</i> : blanco sobre blanco.....	212
6.4.1 El paisaje interior.....	212
6.4.2 Una película blanca.....	218
6.5 <i>Leonera</i> : madre e hijo.....	224
6.5.1 Infancias.....	224
6.5.2 Maternidades.....	229
Capítulo 7: <i>Pizza, birra, faso, Bolivia y Un oso rojo</i>	236
7.1 <i>Pizza, birra, faso</i> : la ley del margen.....	236
7.1.1 Espacios urbanos. Inclusión y exclusión.....	236
7.1.2 Espacios sociales. Inclusión y exclusión.....	240
7.1.3 De un territorio a otro.....	246
7.2 <i>Bolivia</i> : las fronteras del universo laboral.....	252

7.2.1 Espacios de trabajo.....	252
7.2.2 Trabajo e ideología.....	256
7.2.3 La forma del trabajo.....	260
7.3 <i>Un oso rojo: el western suburbano</i>	267
7.3.1 Tiempos.....	267
7.3.2 Órdenes, quiebres, equilibrios	268
7.3.3 Enlaces.....	273
Capítulo 8: <i>Rapado, Silvia Prieto, Los guantes mágicos y Copacabana</i>	282
8.1 La economía narrativa.....	283
8.1.1 Familias, parejas, individualidades.....	283
8.1.2 Lenguajes, signos, convenciones.....	289
8.1.3 Superficies.....	294
8.1.4 Economía, circulación, intercambios.....	297
8.2. Recorridos.....	306
Conclusiones	314
Bibliografía.....	324
Anexo Parte I: Análisis formal del corpus de películas	
Anexo Parte II: Fichas técnicas de los filmes analizados	

Introducción

A mediados de la década del noventa comenzaron a evidenciarse ciertos cambios en el ámbito cinematográfico argentino. Nuevas propuestas estéticas, una expresa intención de diferenciación con respecto al cine inmediatamente anterior —el de la década del ochenta—, renovación en los campos de la dirección, la producción, la realización de películas, y el reconocimiento por parte del público y la crítica, fueron los principales indicadores de una transformación que encontró en los estrenos de *Rapado* (primer largometraje de Martín Rejtman, 1992), *Historias breves* (conjunto de cortometrajes en el que participaron la mayor parte de quienes luego integrarían el nuevo cine argentino, 1995), *Pizza, birra, faso* (primer filme de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998) y *Mundo grúa* (opera prima de Pablo Trapero, 1999), sus exponentes iniciales.

Diez años después, el movimiento denominado “nuevo cine argentino” se hallaba instalado en la escena cultural nacional y experimentaba una creciente diversificación de sus propuestas. El exponencial incremento en el número de películas estrenadas promovió la aparición de algunos interrogantes en torno a las características del movimiento, sus alcances y la productividad de su nominación como tal.¹

El recorrido efectuado por el nuevo cine durante estos años tuvo lugar en un contexto socio-político que, a su vez, fue escenario de numerosas transformaciones, signadas por el avance a nivel global del neoliberalismo, que en la Argentina halló cauce en los gobiernos de Carlos Menem (1989-1999). La implementación del modelo neoliberal, centrado en la reconversión del Estado, dio lugar a un progresivo proceso de desinstitucionalización que generó profundas modificaciones en la totalidad del campo social. Durante los noventa, los antiguos núcleos productores de sentido (ligados a la presencia de un Estado fuerte) dejaron de funcionar como tales, a la vez que comenzaron a surgir nuevas formas de configuración de la subjetividad, de interrelación entre los sujetos y entre éstos y el espacio social.

¹ La discusión en torno a si es posible caracterizar al nuevo cine argentino como “movimiento” se desarrolla en el Capítulo 2.

En relación con estas consideraciones, surge el interrogante que guía el trabajo, acerca de cuáles son las formas de representación que adopta el lenguaje fílmico a partir de la aparición del nuevo cine argentino y en qué medida las transformaciones experimentadas en el campo social pueden vincularse con la nueva propuesta cinematográfica. De esta manera, el interés central de la tesis tiene que ver con relacionar al nuevo cine argentino, en tanto movimiento cinematográfico, con el contexto en el cual éste surge y se desarrolla. Descartando una vinculación directa entre ambas variables (filmes y contexto), así como la suposición de que los filmes ilustran una época, las películas del nuevo cine, integrantes del campo socio-cultural de la Argentina de los noventa y comienzos de dos mil, son entendidas como instancias a través de las cuáles problematizar los cambios que tuvieron lugar en dicho campo. Para ello la intención es, en primer lugar, analizar los recursos y procedimientos formales utilizados por las películas del nuevo cine en la construcción de representaciones sobre el tiempo y el espacio. Se trata de dos categorías centrales en la organización de todo relato, el fílmico en este caso, que se proponen como ejes a partir de los cuales explorar las configuraciones de sentido inscriptas en los filmes. En tanto su abordaje ha regido los modos de conceptualización de la historia social occidental a lo largo de sus distintas etapas, tiempo y espacio son considerados en el trabajo como categorías a partir de cuyo análisis proponer una interpretación de un momento socio-histórico determinado, ligado al surgimiento de un movimiento cinematográfico que establece una radical renovación en el campo cultural de la época.

El análisis formal de la inscripción de las representaciones espacio-temporales en las películas que integran el corpus seleccionado, posibilitará la realización de mapas textuales a partir de los cuales configurar una red de sentidos y significaciones que permita establecer una interpretación del desarrollo del nuevo cine argentino en relación con el momento histórico del cual éste formó parte.

De esta manera, la hipótesis de lectura de la que parte la tesis sostiene que en relación con los nuevos modos de narrar, de representar lo social que introduce el nuevo cine argentino puede plantearse una interpretación del momento histórico atravesado durante los noventa. Es decir, que en la elección de determinados procedimientos formales para la organización de la puesta en

escena de los filmes, se encuentra una clave para el abordaje de las transformaciones sociales experimentadas durante los últimos años. El nuevo cine argentino se configura así como una propuesta estética que interviene activamente en la conformación de una mirada crítica sobre la contemporaneidad en la que él mismo se inscribe.

Estructura de la tesis:

La tesis presenta ocho capítulos, que han sido organizados en dos secciones. El modo de distribución de los mismos responde a la búsqueda de una mayor claridad expositiva. La primera parte (capítulos 1, 2 y 3) está dedicada a la explicitación del enfoque teórico a partir del cual se desarrolla el trabajo, a la caracterización del objeto de estudio (el surgimiento y expansión del nuevo cine argentino como movimiento) y al análisis de uno de sus aspectos, central en el recorrido interpretativo que se plantea en la tesis: el vínculo entre el nuevo cine y el lugar del espectador. En la segunda parte (capítulos 4, 5, 6, 7 y 8) se pone de manifiesto la perspectiva metodológica en función de la cual se realiza, en una segunda instancia, el análisis del corpus de trabajo, compuesto por quince películas. En el Anexo se incluyen el análisis formal y las fichas técnicas de los filmes analizados.

De este modo, en el Capítulo 1 se plantea un abordaje de los conceptos tiempo y espacio en el que éstos son instituidos como categorías formales a partir de las cuales fundamentar una determinada tematización del tiempo histórico, esto es, una caracterización de un momento socio-histórico en particular: el surgimiento de un movimiento cinematográfico en la Argentina de fines del siglo XX. A partir de las ideas desarrolladas por Reinhart Koselleck y Paul Ricoeur en relación con las nociones de “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa”, el tiempo y el espacio son considerados como instancias que posibilitan la interpretación de un momento histórico. El punto de partida de este abordaje radica en la consideración de que no es posible asignar significados objetivos al tiempo y al espacio sin considerar los procesos materiales y sociales de los cuales ellos forman parte. Por lo tanto, el tiempo histórico es entendido como una magnitud variable, cuya modificación es deducible de la cambiante relación entre los modos de configurar y representar

el espacio y el tiempo. El escenario de análisis en el que se establece dicha relación, el fin del siglo XX, ha sido caracterizado como una época “nueva”, lo cual la convierte en un ámbito particularmente productivo para un estudio de este tipo, dado que ciertas transformaciones en cuanto a los modos de construir y conceptualizar experiencias y significaciones aparecen especialmente en las épocas experimentadas como “tiempos nuevos”. En tanto el concepto de “tiempo nuevo” alude necesariamente a un criterio de periodización, ya que la “novedad” se instituye en relación con un tiempo otro, anterior, del que la época nueva pretende diferenciarse, se examinan en este capítulo las diferentes perspectivas teóricas a través de las cuales se ha delimitado y construido la dimensión temporal de la época caracterizada como “nueva”, fundamentalmente a partir de las discusiones suscitadas en torno a las nociones de ruptura (Fredric Jameson, David Harvey, Perry Anderson, Michael Hardt, Toni Negri), continuidad (Jean-François Lyotard, Jürgen Habermas, Marshall Berman, Alex Callinicos) y convergencia entre tiempos históricos (Georges Didi-Huberman, Paul Ricoeur), en tanto exponentes principales de los debates planteados al respecto. A continuación se ubican las redefiniciones en las conceptualizaciones del tiempo y el espacio como uno de los aspectos distintivos de la “nueva era”, concordando en este caso con las postulaciones realizadas por Jameson, Harvey, Henri Lefebvre, y Scott Lash.

Inscripta en el marco de transformaciones experimentadas a nivel global, la situación argentina revistió ciertas particularidades, ligadas al proceso de desinstitucionalización antes mencionado, que son asimismo objeto de observación. En este marco, son explorados los cambios en la relación entre el espacio público y el espacio privado, considerando los lineamientos planteados al respecto por Gabriel Kessler, Judith Filc, Alejandro Isla, Daniel Míguez, Susana Murillo y Adrián Gorelik.

De esta manera, en el Capítulo 1 se establecen los parámetros a partir de los cuales postulo al tiempo y el espacio en tanto categorías de análisis, como primera instancia de un desarrollo interpretativo que en un segundo momento (el trabajo realizado con el corpus de películas) supone el análisis de los modos de construcción e inscripción de las representaciones espacio-temporales en la textualidad fílmica que instaura el nuevo cine argentino.

En el Capítulo 2 se lleva a cabo una caracterización del nuevo cine argentino, a partir de la descripción de sus antecedentes, precursores y rasgos generales. El objetivo de este capítulo consiste en delimitar, por lo tanto construir, el campo de análisis, así como en explicitar los presupuestos en base a los cuales se realiza dicha delimitación-construcción. En este sentido, y tomando en cuenta los abordajes propuestos por Gonzalo Aguilar, Claudio España, Simón Feldman, Ana Laura Lusnich, Ricardo Manetti y Fernando Martín Peña, se señalan las características del nuevo cine argentino de los sesenta, posteriormente llamado Generación del '60, para luego ubicarlo como antecedente del nuevo cine de los noventa, en función de que, desde la perspectiva que sostengo en el trabajo, es posible plantear un punto de coincidencia en la vinculación que ambos movimientos establecen entre la aparición de una nueva discursividad y la producción de lecturas críticas sobre el campo socio-histórico en el que ésta surge y se desarrolla.

En relación con las instancias precursoras del nuevo cine argentino de los noventa, se mencionan los estrenos de *Rapado* (Rejtman, 1992) e *Historias Breves* (1995), en tanto que los éxitos de público y crítica obtenidos por *Pizza, birra, faso* (Caetano y Stagnaro, 1998) y *Mundo grúa* (Trapero, 1999) son considerados como índices del afianzamiento del nuevo cine en la escena artística nacional.

En este capítulo se destacan asimismo las transformaciones en los planos de la producción y exhibición de películas durante los noventa, señalando las características de la crisis experimentada por la industria cinematográfica nacional, los cambios surgidos a partir del desembarco en el país de cadenas cinematográficas internacionales y los caminos utilizados por los nuevos realizadores para lograr instalarse en este complejo panorama (Aguilar, Diego Battle, Pablo Suárez, Sergio Wolf).

Por último, se discute la relación que, según la lectura de parte de la crítica especializada (fundamentalmente los trabajos de Raúl Beceyro, Emilio Bernini, Rafael Filipelli, David Oubiña, Alan Pauls y Silvia Schwarzböck), el nuevo cine ha establecido con el realismo. En este sentido, considero que en el nuevo cine argentino la conexión con la "realidad" extra filmica no se produjo solamente a través de la referencia explícita y directa al contexto social del

momento (esto es, a nivel de las estructuras temáticas de los filmes), sino a partir de las operaciones formales llevadas a cabo por los mismos.

El Capítulo 3 focaliza el análisis en las características que adopta el vínculo entre el texto filmico y el lugar del espectador en el nuevo cine argentino, dado que las transformaciones en este plano constituyen un aspecto central de la idea a desarrollar en la tesis. Así, se examinan en primer lugar los principales abordajes historiográficos a partir de los cuales ha sido analizado el lugar ocupado por el espectador en la instancia filmica (las posiciones de Hugo Münsterberg, Sergei Eisenstein, André Bazin, Laura Mulvey, Jacques Aumont, Jean-Louis Baudry, Christian Metz, entre otros), para luego establecer vinculaciones entre el modo de organizar la relación texto filmico-sujeto espectador en el nuevo cine y en el cine argentino de las décadas del setenta y el ochenta.

De esta manera, es posible observar que el nuevo cine argentino se ubica en una posición diametralmente opuesta a la del cine del retorno a la democracia, a partir del rechazo a la configuración de un lugar determinado para el espectador, ligado a la identificación con el personaje y a la develación de las claves de lectura del filme. A partir de la renuncia al direccionamiento de la lectura filmica promovido por los relatos del nuevo cine, se analizan los ejes a través de los cuales el movimiento organiza la inscripción del espectador en el filme, centrada en la instauración de una distancia que se erige como elemento fundante y constitutivo del vínculo entre ambos. Por último, se aborda la incidencia de la transformación en la relación entre el cine y el lugar del espectador en la configuración de un nuevo ordenamiento de la instancia cinematográfica.

La segunda parte de la tesis (capítulos 4, 5, 6, 7 y 8) está dedicada, en primer término, a delimitar la perspectiva teórico-metodológica a partir de la cual se realiza, en una segunda instancia, el análisis del corpus de películas seleccionadas. De esta manera, se propone un recorrido teórico por los abordajes de la enunciación filmica desde la perspectiva narratológica, en la cual se inscribe este trabajo, (Jacques Aumont, David Bordwell, Noël Burch,

André Gaudreault, François Jost, Stephen Heath y Christian Metz²), en torno a los dos ejes de la construcción del relato fílmico en los que se centra el análisis: el espacio y el tiempo. Asimismo, se incorpora el marco teórico propuesto por Gilles Deleuze, dado que sus conceptualizaciones resultan de gran utilidad para el tipo de estudio que propongo desarrollar.

Teniendo en cuenta la descripción realizada en torno a las diversas modalidades de configuración del tiempo y el espacio en la textualidad fílmica, en una segunda instancia se analizan los filmes comprendidos en el corpus de trabajo. El mismo se compone de quince películas, que han sido agrupadas siguiendo un criterio "autoral", es decir nucleadas con relación a cada uno de los realizadores: Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Adrián Caetano, Martín Rejtman. Si bien este abordaje puede resultar discutible, en tanto la noción de "autor" ha sido objeto de fuertes controversias en el marco de las redefiniciones del concepto de "obra" y de autor mismo, intensificadas fundamentalmente a partir de los años sesenta y continuadas durante las décadas siguientes, considero que en un análisis como el que se plantea en este trabajo su aplicación resulta pertinente. Por un lado, porque el interés en analizar el desarrollo llevado a cabo por el nuevo cine argentino a lo largo de una década exige un acercamiento al recorrido realizado por cada uno de los directores involucrados en el corpus, a la vez iniciadores y exponentes principales del movimiento. En este sentido, y como se desarrolla en el Capítulo 2, el primer filme de Rejtman (*Rapado*) se ubica como uno de los primeros indicios de la renovación del campo cinematográfico en el comienzo de la década, así como las operas primas de Caetano-Stagnaro y Trapero dan cuenta del afianzamiento del nuevo fenómeno y el cine de Lucrecia Martel se erige como uno de los exponentes centrales del movimiento, en tanto sintetiza gran parte de la renovación característica del nuevo cine.

Por otro lado, la decisión de organizar el corpus de películas en función del criterio mencionado, se vincula con un requerimiento medular del trabajo: la elaboración de un mapa textual que permita observar los recursos y procedimientos utilizados por cada grupo de filmes en relación con la

² En el Capítulo 4 se establece una distinción con relación al marco teórico en el que es posible ubicar a cada uno de los autores, ya que la perspectiva narratológica involucra diversas aproximaciones al análisis del relato fílmico.

construcción de la puesta en escena. Es decir, la decisión tiene que ver con la intención de privilegiar el análisis formal por sobre otros posibles modos de aproximación a los filmes. Se trata de un abordaje que pretende poner en relación el estudio de la textualidad filmica con una serie de coordenadas que exceden lo representativo. De esta manera, y pese a que han sido organizadas en relación con sus directores (sus autores si se quiere), las películas no son consideradas en términos de "obra", sino como integrantes de un escenario amplio, que involucra al campo cultural de la Argentina de fines de siglo XX. En este sentido, antes que por su "calidad", los filmes que integran el corpus de trabajo fueron seleccionados en función de elaborar un mapa de significaciones que, sin poseer pretensiones de exhaustividad, proporcione un acercamiento a las características de la textualidad filmica del nuevo cine argentino.³ De esta manera, el corpus incluye las películas realizadas (hasta la fecha de cierre del mismo)⁴ por los cuatro directores mencionados (Lucrecia Martel, Pablo Trapero, Adrián Caetano, Martín Rejtman).⁵ La fecha de corte del corpus responde no tanto a la existencia de una marca que remita a la finalización del ciclo, sino a la intención de extender el campo de trabajo de manera tal de abarcar una década de nuevo cine argentino (1998-2008).

Las películas seleccionadas son las siguientes: *La ciénaga*, 2001; *La niña santa*, 2004 y *La mujer sin cabeza*, 2008 (Lucrecia Martel); *Mundo grúa*, 1999; *El bonaerense*, 2002; *Familia rodante*, 2004; *Nacido y Criado*, 2006 y *Leonera*, 2008 (Pablo Trapero); *Pizza, birra, faso*⁶, 1997; *Bolivia*, 2001 y *Un oso rojo*, 2002 (Adrián Caetano); *Rapado*, 1992; *Silvia Prieto*, 1999, *Los guantes mágicos*, 2004 y *Copacabana*, 2007 (Martín Rejtman).

³ El ámbito cinematográfico en la Argentina de fin de siglo no se restringe, desde luego, a los filmes que se incluyen en el nuevo cine argentino, ni éste se agota en los cuatro directores mencionados. El recorte propuesto apunta a circunscribir el objeto de estudio a los fines del análisis que se pretende realizar en el trabajo.

⁴ Posteriormente al cierre del corpus de trabajo Pablo Trapero estrenó *Carancho*, en mayo de 2010.

⁵ Con excepción de *Crónica de una fuga* (Caetano, 2006). La decisión de no incorporar este filme al corpus de trabajo parte de que el mismo se vincula directamente con una problemática específica (la construcción de la memoria en relación con la última dictadura militar), que constituye en sí misma un tema de análisis y que, como tal, justificaría un abordaje particular.

⁶ La dirección del filme fue realizada conjuntamente con Bruno Stagnaro.

Las películas son analizadas buscando determinar los procedimientos utilizados para la construcción de la puesta en escena, con el fin de configurar una red de significaciones que permita caracterizar a la propuesta estética instituida por el nuevo cine argentino.

De esta manera, se exploran los diversos modos de configuración de la temporalidad, en relación con la deconstrucción de la concepción que enlaza al tiempo con las nociones de progresión y linealidad, así como se indaga en la pretensión de continuidad de la configuración espacial a través del planteo realizado en cuanto a la relación campo-fuera de campo (*La ciénaga*).

La referencia al cine como representación (los vínculos entre el texto fílmico y sus referentes), toma forma a partir de una configuración espacio-temporal centrada en una representación actoral entre un médico y una paciente. El principal espacio involucrado en la narración, un antiguo hotel, aparece así como un escenario idóneo para la puesta en escena de una representación que alude al juego de representaciones que caracteriza a la escena social en términos generales (*La niña santa*). En la misma dirección, se observa el tratamiento espacio-temporal (en el ordenamiento del encuadre, la fotografía y el trabajo realizado en el plano del sonido) empleado para poner en escena los mecanismos a partir de los cuales opera la percepción y la construcción de la "realidad", evidenciando que la misma es producto de ciertas variables y, por ende, resultado de un contexto determinado (*La mujer sin cabeza*).

La relación entre narración y temporalidad es abordada asimismo a través de un planteamiento de la puesta en escena que articula las dificultades en cuanto a la configuración de una experiencia temporal con la desarticulación de la forma narrativa fílmica (*Mundo grúa*).

Con respecto a la representación del espacio, la noción de construcción en relación con los objetos y las situaciones (es decir, la opacidad que se presenta como característica de los mismos), es analizada a partir de un planteo espacial organizado en base a un recurso: el registro de un mismo escenario o de una misma situación desde diversos puntos de vista. De modo similar, se observa que el relato conduce a un personaje desde una posición de exterioridad con respecto al funcionamiento de una institución, a una situación

de completo involucramiento, como forma de escenificar las posibles transformaciones en relación con el punto de vista (*El bonaerense*).

Otro de los elementos a partir del cual se instaura la dimensión espacial lo constituye la introducción de la figura del viaje. Se hace referencia así a la organización de una narración que opera en el mismo sentido que el tema que aborda: un recorrido hacia el interior de una estructura familiar que se asienta sobre la puesta en escena de un viaje en sentido literal. De esta manera, a medida que se desarrolla el trayecto hacia el punto de destino, el relato activa una serie de procedimientos que trazan un itinerario hacia el interior del funcionamiento familiar (*Familia rodante*). Por otro lado, se examina cómo la construcción del espacio aparece atravesada por el tratamiento realizado en el plano de la fotografía, a partir del arco de posibilidades significantes que proporciona una escala tonal (*Nacido y criado*), o bien por la utilización de contrastes (lumínicos y cromáticos) empleados para la configuración de la oposición entre un ambiente cerrado e interior, como es el de la cárcel, y el ambiente exterior de su afuera (*Leonera*). La representación de las nociones de frontera, margen, límite, es analizada a partir de una puesta en escena que las ubica como elementos centrales en el ordenamiento espacial de la estructura narrativa, a través de los cuales hace referencia a los vínculos entre el interior y exterior de la ciudad, así como a las relaciones entre la inclusión y exclusión social (*Pizza, birra, faso*).

Por otro lado, la alusión al cine en tanto dispositivo, es decir a la existencia de un conjunto de operaciones que redundan en la producción de imágenes, se observa en la configuración de una puesta en escena estilizada (generada a partir de la variedad de planos, ángulos y movimientos de cámara), que introduce un contrapunto con el verosímil realista en el que se inscribe la historia (*Bolivia*), como así también en la elección de un modelo genérico que, por el modo en que es aplicado (la reunión de elementos propios del esquema abstracto del género y del verosímil realista), pone de relieve la artificialidad de la propuesta (*Un oso rojo*). En el mismo sentido, la referencia al cine como dispositivo, y por ende a la distancia existente entre el cine y el lugar del espectador, es abordada a partir de un planteamiento espacio-temporal que evidencia el carácter bidimensional, plano, de la imagen filmica, desmontando así la pretensión de instaurar continuidades entre el cine y la realidad extra

fílmica que puede desprenderse de la utilización de la profundidad de campo y la perspectiva central como organizadoras de la visión (*Rapado, Silvia Prieto, Los guantes mágicos*). La alusión a la distancia que media entre la imagen fílmica y la mirada del espectador se pone de manifiesto asimismo en la incorporación de procedimientos de sobreentendido que explicitan la existencia del hiato que define el vínculo entre ambas instancias (*Copacabana*).

El análisis de los modos de configuración del tiempo y el espacio en la textualidad fílmica es articulado a su vez con la construcción de representaciones sobre el campo social, que en gran parte de los casos aluden a los efectos de las transformaciones espacio-temporales analizadas en la primera parte del trabajo (los cambios en la relación entre el espacio urbano y no urbano, los quiebres en la estructura familiar, la disolución de los antiguos núcleos productores de sentido, el trabajo por ejemplo, y su incidencia en la configuración de la experiencia temporal, las vinculaciones entre el espacio de la ley y el espacio de la "no ley" en el marco de las nuevas condiciones sociales, entre otros).

De esta manera, a partir del análisis realizado en relación con los procedimientos seleccionados para formalizar la inscripción del tiempo y el espacio en los filmes, se definen las características que adquiere la instancia cinematográfica (entendida en sentido amplio como campo que involucra al texto fílmico, al espectador, al contexto del cual éstos forman parte), en el marco del desarrollo del nuevo cine argentino. La redefinición de dicha instancia se ubica así como base de la interpretación que propongo en torno a la vinculación del surgimiento del nuevo cine con la época en la que éste se inscribe.

Luego del análisis del corpus se presentan las conclusiones generales, en las cuales se articulan las dos secciones de la tesis para desarrollar y sintetizar la idea central del trabajo.

Por último, la tesis contiene un Anexo, dividido en dos partes. En la primera se incluye el análisis formal completo de los filmes, es decir, se explicita el estudio realizado en relación con las categorías de espacio y tiempo en términos de componentes del discurso fílmico. Si bien el espacio y el tiempo en un filme aparecen como un bloque indisoluble de espacio-duración, ambas instancias son consideradas de manera independiente sólo a los fines de

realizar el análisis. De esta manera, el abordaje de la organización formal de los filmes incluye la descripción de las siguientes categorías: con relación al espacio, se analiza la composición del encuadre: tipos de planos y relación entre los mismos; angulación y emplazamiento de la cámara; profundidad de campo/planimetría; relación campo-fuera de campo; búsqueda de centralidad o ausencia de centralidad en la composición de la imagen; fotografía; tipos de *raccords* utilizados (de dirección, de eje, de mirada; por corte, por fundido, por fundido encadenado). Con relación al tiempo: tipo de imagen (*rallentis*, detenciones, aceleraciones); modos de representación del pasado y futuro (figuras: *flashbacks*, *flashforwards*, imagen-tiempo), tipo de montaje (alternado, paralelo), ritmos narrativos: pausa, escena, sumario, elipsis. Con relación al plano auditivo: relación entre la banda de imagen y la banda de sonido.

Finalmente, en la segunda parte del Anexo se encuentran las fichas técnicas de los filmes analizados.

Capítulo 1

Tiempo y espacio como categorías de análisis

En este capítulo se propone un abordaje de las nociones de tiempo y espacio en el que éstas son constituidas como categorías formales a partir de las cuales fundamentar una determinada tematización del tiempo histórico, esto es, una caracterización de un momento socio-histórico en particular: el surgimiento de un movimiento cinematográfico en la Argentina de fines del siglo XX.

Para ello se interrogan, en primer término, los criterios de organización del tiempo relativos a la época abordada (ligados fundamentalmente a los planteamientos de continuidad o ruptura en relación con la época previa), es decir, los ejes a partir de los cuales ha sido construido el tiempo histórico en el momento que es objeto de indagación. En segundo lugar, se analiza la noción de “novedad” asociada al orden social occidental de fines del siglo XX, esto es, la idea de tiempo “nuevo” que atraviesa la mayor parte de los debates y teorizaciones sobre dicha época. En tercer lugar, y en relación con la noción de “novedad”, se examinan las características de las transformaciones experimentadas en torno a los modos de conceptualizar el tiempo y el espacio en el contexto mencionado.

El punto de partida del abordaje radica en la consideración de que no es posible asignar significados objetivos al tiempo y al espacio sin contemplar los procesos materiales y sociales de los cuales ellos forman parte. Así, la idea (que se discute en el capítulo) de que a partir de la década del setenta del siglo XX se inicia una época “nueva”, caracterizada por significativas transformaciones en los modos de conceptualizar el tiempo y el espacio, proporciona un campo apto para plantear ciertas cuestiones. Este trabajo propone entonces reflexionar sobre las implicancias de considerar a la época mencionada como signada por la novedad y analizar las transformaciones en los modos de entender el tiempo y el espacio como vía para plantear una interpretación de un momento socio-histórico en particular, ligado al surgimiento de un movimiento cinematográfico, el nuevo cine argentino, que establece una radical renovación en el campo cultural de la época.

1.1 La organización del tiempo

Un primer aspecto a tener en cuenta al plantear el abordaje de las nociones de tiempo y espacio como variables de análisis, tiene que ver con la observación de los criterios a partir de los cuales se organiza el tiempo histórico. Es decir, previamente al desarrollo del tiempo y el espacio como instancias a partir de las cuales analizar un determinado contexto histórico, resulta pertinente detenerse en los modos en que ha sido organizado, periodizado, construido en definitiva, dicho momento histórico. Sobre todo porque, como se explicita más adelante en el capítulo, si bien el tiempo y el espacio pueden considerarse como categorías “trascendentales”, en tanto han intervenido centralmente en las formas de pensar la existencia humana a lo largo de los tiempos, son a la vez producto de las condiciones sociales del contexto histórico en el que se inscriben y al que construyen. Así, en este primer apartado se propone una sintética aproximación al complejo escenario de la organización del tiempo correspondiente a la etapa que, según el criterio hegemónico occidental, se denomina fines del siglo XX.

Durante los años ochenta y noventa, las características sociales, políticas y económicas del orden occidental contemporáneo fueron objeto de una multiplicidad de análisis y teorizaciones. Este trabajo no pretende revisar el marco general de un debate largamente desarrollado, por considerar que excede los límites del estudio a realizar, sino retomar puntualmente dos de sus aspectos, que se vinculan entre sí, directamente relacionados con sus interrogantes centrales: los criterios de organización del tiempo histórico y la construcción de la idea de tiempo “nuevo”.

Gran parte de las reflexiones en torno a las señaladas como transformaciones de las últimas décadas del siglo XX coinciden en situar la emergencia de un nuevo orden socio-político mundial alrededor de los años setenta.⁷ Otros abordajes rechazan la idea de una ruptura entre una época

⁷ Las diferentes teorías proponen diversos modos de nombrarlo: “postmodernidad”, “sociedad postindustrial”, “régimen de acumulación flexible”, entre otros. Con relación a la diferencia entre “postmodernidad” y “postmodernismo”, el primer término suele utilizarse para remitir a un período histórico, en tanto que el segundo a una forma de la cultura contemporánea (Eagleton, 1997).

anterior y la contemporaneidad⁸ para proponer diversos modos y grados (según cada aproximación teórica) de vinculación entre ambas.⁹

Dado que la funcionalidad y los efectos de estos criterios de periodización se relacionan con la discusión relativa a la construcción de una época "nueva", resulta pertinente exponer previamente –sin que exista una pretensión de exhaustividad al respecto– algunos de los preceptos en base a los cuales aquellos han sido organizados.

Al respecto, David Harvey (1998) señala que el prolongado *boom* de posguerra, de 1945 a 1973, se construyó sobre un conjunto de prácticas de control del trabajo, combinaciones tecnológicas, hábitos de consumo y configuraciones del poder económico-político al que denomina fordista-keynesiano.¹⁰ Dicho sistema, basado en el desarrollo de la producción en masa y el consecuente crecimiento del consumo, implicó una nueva forma de reproducción de la fuerza de trabajo y nuevas políticas de control del mismo, así como significativas transformaciones en el campo social y cultural de la época. Antonio Gramsci, quien en sus *Cuadernos de Cárcel* fue uno de los primeros en reflexionar sobre el fordismo, estableció que para que pudiera

⁸ Se entiende como contemporánea a la época analizada en el trabajo: las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI.

⁹ Debe aclararse que la clasificación que se propone no implica de ningún modo establecer férreas divisiones entre los abordajes que se presentan a continuación, dado que esto sería teóricamente incorrecto, además de altamente improductivo. Se trata, en cambio, de exponer las principales posiciones relacionadas con los modos de organización del tiempo contemporáneo, a los fines del desarrollo de la argumentación que se persigue en este trabajo.

¹⁰ El autor ubica como fecha simbólica de iniciación del fordismo el año 1913, cuando Henry Ford introdujo la jornada de cinco dólares y ocho horas para los trabajadores que habían armado la línea de montaje en cadena de piezas de automóvil. Sin embargo, señala Harvey, la implantación del fordismo puede entenderse como una extensión de tendencias ya consolidadas:

(...) la forma corporativa de la organización empresarial a fines de siglo se extendió a numerosos sectores industriales (...) Del mismo modo, Ford no hizo más que racionalizar las viejas tecnologías y una división preexistente del trabajo especializado, si bien al hacer que el trabajo fluyera hacia un trabajador estacionario logró grandes aumentos de productividad (1998: 147).

En relación con el índice de productividad, Reinhart Koselleck señala que Ford comenzó su carrera como industrial "(...) produciendo relojes que indicaban simultáneamente la hora central y la hora local, en dos caras (...). Esto se vinculó con la introducción del trabajo nocturno en las grandes compañías del último siglo, que pudieron así aumentar la producción" (2003: 104).

Previamente al objeto diseñado por Ford, la invención del reloj mecánico y su amplia difusión a comienzos del siglo XVIII había generado, según Anthony Giddens (1990), la uniformidad en la medición del tiempo, haciendo posible una cuantificación del mismo que permitió la designación de "zonas" del día (por ejemplo, el "día de trabajo").

surgir esta sociedad era necesaria la conformación de un nuevo tipo de hombre, vinculado al nuevo tipo de trabajador, dado que los nacientes métodos de trabajo resultaban inseparables de un modo específico de pensar la vida.¹¹ De esta manera, el objetivo de la jornada de ocho horas implementada durante el fordismo consistía en asegurar el funcionamiento de la línea de montaje, así como en proveer a los obreros el ingreso y el tiempo libre suficientes para consumir los productos masivos resultantes del sistema de producción.¹² Es desde esta perspectiva que el fordismo ha sido considerado más como una forma de vida total que como un sistema económico de producción.¹³

Harvey expresa que a pesar de todas las tensiones existentes, las piezas centrales del régimen fordista se mantuvieron firmes hasta mediados de la década del setenta, momento en el cual el orden comenzó a resquebrajarse, inaugurando un período de cambios caracterizado por mercados laborales con mayor grado de flexibilidad, movilidad geográfica y rápidos desplazamientos en el campo del consumo. El contraste entre las prácticas económico-políticas del presente y las del período anterior, señala el autor, son suficientes para

¹¹ “De una manera general se puede decir que el americanismo [el sistema y concepción de vida de los EE.UU] y el fordismo derivan de la necesidad inmanente de llegar a la organización de una economía planificada y que los distintos problemas examinados deberían ser los eslabones de la cadena que señala precisamente el paso del viejo individualismo económico a la economía planificada” (Gramsci, 1997: 285).

¹² Harvey señala que:

Para esto era necesario que los trabajadores supieran cómo gastar su dinero en forma adecuada. Fue así como, en 1916, Ford envió un ejército de asistentes sociales a las casas de sus trabajadores “privilegiados” (en gran medida inmigrantes) para cerciorarse de que el “hombre nuevo” de la producción en masa tuviera una probidad moral, una vida familiar y la capacidad de hacer un consumo prudente (es decir, no alcohólico) y “racional”, a la altura de las necesidades y expectativas de la corporación (1998: 148).

¹³ Si bien ambas variables (el modo de producción y las condiciones de la vida cotidiana) se han determinado mutuamente a lo largo de los distintos momentos históricos, la vinculación resulta especialmente estrecha y significativa en el caso del fordismo. Gramsci lo expresa de la siguiente manera:

En EE.UU. la racionalización del trabajo y el prohibicionismo están indudablemente ligados: las encuestas de los industriales sobre la vida íntima de los obreros, los servicios de industriales sobre la vida íntima de los obreros, los servicios de inspecciones creados en algunas empresas para controlar la “moralidad” de los obreros, son necesidades del nuevo método de trabajo. Reírse de estas iniciativas (aunque hayan fracasado) y ver en ellas sólo una manifestación hipócrita de “puritanismo”, es negarse a comprender la importancia, el significado y el alcance objetivo del fenómeno norteamericano, que es también el mayor esfuerzo colectivo verificado hasta ahora para crear, con rapidez inaudita y con una conciencia de los fines jamás vista en la historia, un tipo nuevo de trabajador y de hombre (1997: 306).

plantear la hipótesis de "un desplazamiento del fordismo a lo que podría llamarse un régimen de acumulación 'flexible'" (1998: 146).

En la misma línea que Harvey, Fredric Jameson (1998) se refiere al "breve siglo americano"¹⁴ (1945-1973)¹⁵ como el período que precedió a lo que denomina (en una búsqueda por ubicar al período contemporáneo en relación de continuidad con las anteriores fases del sistema capitalista), "capitalismo tardío".¹⁶ Así, las características de la sociedad contemporánea son analizadas por el autor a partir de una "hipótesis de periodización" que ubica a la postmodernidad no como un estilo más (opcional) entre muchos otros, sino como la dominante cultural de una nueva fase del capitalismo. Es en este sentido que se señala la relación con el sistema previo: "la postmodernidad no es la dominante cultural de un orden social completamente nuevo (...) sino sólo el reflejo y la parte concomitante de una modificación sistémica más del propio capitalismo" (Jameson, 1998: 12). El autor expresa que otros de los términos utilizados para denominar al nuevo orden ("sociedad postindustrial", "sociedad de consumo", "sociedad de los *mass media*") poseen la función de demostrar que la nueva formación social no obedece a las leyes del capitalismo clásico,

¹⁴ Jameson considera que el desarrollo de las formas culturales de la postmodernidad constituyen "el primer estilo global específicamente norteamericano" (1998: 21).

¹⁵ El período aparece delimitado por el año del fin de la Segunda Guerra Mundial y el año que marcó la "gran conmoción de las crisis: la crisis del petróleo, el final del patrón oro internacional, el final de la gran ola de las 'guerras de liberación nacional' y el principio del fin del comunismo tradicional" (Jameson, 1998: 20). Si bien en este año, 1973, cristalizan estos fenómenos, lo cual lleva a la idea de corte y ruptura, Jameson indica que los prerrequisitos tecnológicos básicos para la conformación de la tercera fase del capitalismo estaban disponibles al final de la Segunda Guerra Mundial:

(...) la preparación económica de la postmodernidad o capitalismo tardío comenzó en los años cincuenta, después de que se compensase la escasez de bienes de consumo y de repuestos de los tiempos de guerra y cuando se pudieron promover nuevos productos y tecnologías (los de los *media* en un lugar destacado) (Jameson, 1998: 210).

¹⁶ Siguiendo a Ernest Mandel (1979), Jameson considera a la actual como la tercera fase en la evolución del capital (precedida por un estadio mercantil y un estadio imperialista). Mandel lo expresa en estos términos:

Lejos de representar una sociedad postindustrial, el capitalismo tardío constituye una industrialización generalizada y universal por primera vez en la historia. La mecanización, la estandarización, la sobreespecialización y parcelación del trabajo, que en el pasado determinaba solamente el dominio de la producción de mercancías, en la actualidad penetra en todos los sectores de la vida. Es característica del capitalismo tardío que la agricultura se vuelve paso a paso tan industrializada como la industria, la esfera de la circulación (tarjetas de crédito y demás), tanto como la esfera de la producción y la recreación tanto como la organización del trabajo (Mandel, citado en Jameson, 1984).

esto es la primacía de la producción industrial y la lucha de clases como elemento central del sistema. En oposición a ellos, Jameson utiliza el término postmodernidad por considerar que le permite plantear la idea de continuidad con las anteriores fases del sistema capitalista. Al respecto señala que: "(...) lo postmoderno bien pudiera ser poco más que un período transicional entre dos fases del capitalismo en el que las formas anteriores de lo económico se están reestructurando a escala global, incluidas las antiguas formas de trabajo y sus instituciones y conceptos organizativos tradicionales" (1998: 339). En su lectura de la obra de Jameson, Perry Anderson (2000: 182) señala incluso que para Jameson la postmodernidad misma se puede ya periodizar: menciona un primer período correspondiente a los años setenta, caracterizado como "un estruendoso desencadenamiento de energías" y un período más reciente atravesado por una perceptible regresión (que se describe en los ensayos sobre el "Fin del arte" y las "Transformaciones de la imagen", incluidos en *El giro cultural*).

Uno de los reparos que puede plantearse en relación con los criterios de periodización, consiste en que los mismos tienden a borrar diferencias presentando a los períodos en cuestión como bloques homogéneos. Jameson sugiere al respecto que las rupturas entre períodos no implican cambios a gran escala, sino la reestructuración de cierta cantidad de elementos ya dados. De esta manera, rasgos que en un período anterior aparecían subordinados a otros, pasan a ser dominantes y a la inversa. Desde esta perspectiva, la postmodernidad permite observar la presencia y coexistencia de rasgos muy diversos, muchos de los cuales proceden del modernismo, lo cual le confiere una gran heterogeneidad. Así, el argumento para considerar a la postmodernidad como categoría de periodización parte de la idea de que aún si todos sus rasgos hubiesen estado presentes en el modernismo, su importancia se modifica cuando se vuelven una "dominante cultural", con una "funcionalidad socioeconómica precisa" (Jameson, 1984). Volveré sobre la funcionalidad de la periodización más adelante.

Perry Anderson (2000) suscribe lo expuesto por Jameson al sostener que en los años ochenta el capitalismo ingresó en una nueva fase histórica, cuyo punto de inflexión ubica en agosto de 1982 cuando, durante la presidencia de Reagan, el mercado de valores norteamericano inició una febril carrera que

acabó con la recesión de la anterior era Carter. En este contexto, la intensificación de la competitividad internacional, en el marco de una economía global que ya no era divisible en espacios nacionales, ligada al: "(...) aplastamiento de la clase trabajadora de las regiones centrales, el traslado de plantillas a las regiones periféricas de bajos niveles salariales, el desplazamiento de las inversiones hacia los servicios y las comunicaciones, la expansión del gasto militar y un incremento vertiginoso del peso relativo de la especulación financiera a expensas de la producción innovadora", marcaron para Anderson, la "llegada" del capitalismo multinacional (2000: 127).

El concepto de "capitalismo multinacional" encuentra ciertas correspondencias con el de "Imperio" propuesto por Michael Hardt y Antonio Negri, en el libro homónimo escrito, como se indica en su prefacio, "entre la Guerra del Golfo Pérsico y la Guerra de Kosovo".¹⁷ La hipótesis expuesta en el mismo sostiene que el ejercicio de la soberanía tal como había sido experimentado antiguamente por cada Estado-nación ha declinado y dejado paso a una nueva forma global de soberanía, caracterizada por una serie de "organismos nacionales y supranacionales unidos bajo una única lógica de mando" (2000: 4), a la cual los autores denominan "Imperio". El imperio no establece un centro territorial de poder, sino que es "un aparato de mando descentrado y desterritorializado que incorpora progresivamente a todo el reino global dentro de sus fronteras abiertas y expansivas" (2000: 5).

Según lo planteado por Hardt y Negri, son las empresas transnacionales las que distribuyen la fuerza laboral en los mercados, asignan recursos y organizan jerárquicamente los diferentes sectores de la producción mundial determinando su nueva geografía o, la "nueva estructuración biopolítica"¹⁸ del mundo" (2000: 31). De esta manera, el pasaje del imperialismo al imperio y del

¹⁷ La versión en inglés fue publicada en el año 2000 y un año después fue editada en español.

¹⁸ El término alude a una forma de poder cuyo objetivo es producir y reproducir la vida social. Uno de los sectores en el que puede localizarse la producción biopolítica del orden se encuentra, para los autores, en los nexos entre la producción del lenguaje, la comunicación y lo simbólico desarrollados por las industrias ligadas a la comunicación. Así, las redes de comunicación se vinculan directamente con la emergencia del nuevo orden mundial al ser, simultáneamente "causa y efecto, producto y productor" del mismo (Hardt y Negri, 2000: 32). En el mismo sentido, Hardt y Negri establecen que la legitimación del nuevo orden mundial no proviene de acuerdos internacionales ni del funcionamiento de las organizaciones supranacionales, sino de las industrias de las comunicaciones.

Estado-nación a la regulación política del mercado mundial indica un salto cualitativo en la historia moderna.¹⁹

En oposición a esta posición, Eduardo Grüner (2002: 13) sostiene que la existencia de una fuerza de trabajo cada vez *menos*²⁰ mundializada, como lo evidencian las cada vez más rígidas “fronteras” que el mundo desarrollado opone a los “flujos” mundiales de esa fuerza de trabajo, abre grandes interrogantes sobre el “fin de los Estados nacionales” (e incluso de la “nación-Estado” como categoría histórica, política, sociológica, etc.):

(...) como es obvio, el reforzamiento de las fronteras aunque sea para *una* categoría de presuntos “ciudadanos del mundo” supone necesariamente el mantenimiento (aún más: la acentuación) de los mecanismos jurídico-políticos –y “policiales” en sentido amplio– *nacionales y estatales* para evitar los excesos de “circulación” de los sujetos entre “tribus” diferentes (Grüner, 2002: 13).

Una perspectiva diferente a las mencionadas hasta aquí reúne a autores que manifiestan posturas tan disímiles como Jean-François Lyotard y Jürgen Habermas, para quienes, sostiene Anderson (2000: 65), “(...) un concepto temporal por definición carece de peso periódico”.²¹

En 1979 Jean-François Lyotard publicó en París *La condición posmoderna*²², la primera obra filosófica que adoptó la noción, anteriormente utilizada en las reflexiones sobre arquitectura.²³ Allí, Lyotard vinculaba la

¹⁹ Los autores señalan que: “(...) somos incapaces de expresar adecuadamente la enorme importancia de este pasaje, al que a veces definimos pobremente como la entrada en la postmodernidad. Reconocemos la pobreza de esta descripción pero a veces la preferimos a otras porque, al menos, la postmodernidad indica el cambio de época de la historia contemporánea” (2000: 212).

²⁰ La bastardilla corresponde al original.

²¹ Anderson agrega que “(...) ninguno de los dos intentó una verdadera interpretación histórica de lo postmoderno, capaz de determinarlo en el tiempo o en el espacio” (2000: 65).

²² En origen se trató de un informe sobre el estado del conocimiento en las sociedades contemporáneas, propuesto a Lyotard por el Consejo de Universidades del gobierno de Québec, Canadá, quien autorizó luego la publicación en Francia.

²³ En 1972 Robert Venturi publicó el manifiesto arquitectónico *Learning from Las Vegas*, en el cual defendía la propuesta de una arquitectura posmoderna (que aún no era nombrada como tal). Cinco años después, el libro de Charles Jencks *Lenguaje of Post-modern Architecture* impuso el término en relación con la disciplina. Previamente, éste había sido utilizado por el crítico Ihab Hassan en sus ensayos sobre literatura (“Postmodernism: a paracritical bibliography”, *New Literary History*, otoño de 1971) y posteriormente Hal Foster, Arthur Danto y Peter Wollen comenzaron a problematizar el término y sus implicancias en relación con las artes visuales.

postmodernidad con el inicio de una sociedad postindustrial²⁴, surgida a fines de los años cincuenta, en la que el conocimiento se posicionaba como principal fuerza de producción. En esta –inicial– perspectiva²⁵, planteaba a la postmodernidad no como sucesora de la modernidad, sino como un movimiento de renovación dentro de la misma (situado incluso antes de ella): “Con seguridad [lo posmoderno] forma parte de lo moderno... Todo lo que es legado, aunque sea inmediatamente anterior debe ser objeto de sospecha (...) Una obra no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya postmoderna. El postmodernismo así entendido no es el fin del modernismo sino su estado naciente” (Lyotard, 1993: 164). En esta misma línea, Terry Eagleton ha sostenido que la existencia del postmodernismo (la cual afirma a la vez que manifiesta una posición “negativa” sobre el mismo) no implica que se halla dejado atrás al modernismo, sino que son precisamente las marcas dejadas por este último las que definen a la época postmoderna: “Debe haber una clase de premodernismo que se ha abierto camino a través del postmodernismo y llegó bruscamente al lugar del cual ha partido, lo cual de ninguna manera significa no haber cambiado en absoluto” (1997: 13).

Un año después de la publicación del texto de Lyotard, Jürgen Habermas expuso en una conferencia realizada en la ciudad de Frankfurt su, luego célebre, trabajo *La modernidad, un proyecto inconcluso*.²⁶ En el comienzo de la

²⁴ El término fue propuesto por Alain Touraine (1973) y Daniel Bell (1991).

²⁵ El desarrollo teórico de Lyotard ha ido trazando un itinerario que incluye revisiones de sus primeras reflexiones.

²⁶ Anderson señala que dada la cercanía de fechas, el texto suele ser leído como respuesta a la obra de Lyotard. Sin embargo, indica, esto puede ser puesto en duda, dado que es probable que Habermas no supiera de la existencia de *La condición posmoderna* al momento de escribir su trabajo. Anderson lo entiende más bien como una reacción de Habermas ante la Bienal de Venecia de 1980. Como lo expresa Habermas mismo: “La nota dominante en esa primera bienal de Arquitectura fue la desilusión. Diría que los que estaban en Venecia formaban parte de una vanguardia que había invertido sus frentes, sacrificando la tradición de la modernidad en nombre de un nuevo historicismo” (1993: 131).

El artículo que efectivamente puede plantearse como respuesta a *La modernidad, un proyecto incompleto*, es el publicado por Lyotard posteriormente: “Réponse à la question: qu’est-ce que le postmoderne?” (incluido como apéndice de la traducción al inglés de *La condición posmoderna* y publicado en español como “Qué era la posmodernidad” en la compilación organizada por Casullo, 1993). En el mismo, Lyotard se dirige explícitamente al texto de Habermas:

¿A qué tipo de unidad aspira Habermas? ¿El fin que prevé el proyecto moderno es acaso la constitución de una unidad sociocultural en el seno de la cual todos los elementos de la vida cotidiana y del pensamiento encontrarían su lugar como en un todo orgánico? ¿O es que el camino que se debe abrir entre los juegos del

presentación Habermas hacía referencia al origen del término “moderno” para realizar luego una genealogía de la modernidad, iniciada con el modernismo romántico, que postulaba la idealización de la Edad Media como oposición a la fascinación que los clásicos habían ejercido hasta entonces: “La idea de ser ‘moderno’ a través de una relación renovada con los clásicos cambió a partir de la confianza, inspirada en la ciencia, en un progreso infinito del conocimiento y un infinito mejoramiento social y moral. Surgió así una nueva forma de la conciencia moderna” (1993: 132).²⁷ Posteriormente, durante el transcurso del siglo XIX, el espíritu romántico “se liberó de remisiones históricas específicas” y fue dejando lugar a una oposición abstracta entre tradición y presente que, para el autor, en cierta medida se extiende hasta la actualidad. De esta manera, la contemporaneidad es caracterizada como un escenario en directa vinculación con la modernidad, la cual como proyecto aún no se ha realizado.²⁸

En sintonía con el pensamiento de Habermas, Marshall Berman ha dividido a la modernidad en tres fases: una primera, que ubica entre principios del siglo XVI y fines del siglo XVIII aproximadamente, en la cual “apenas se experimentaba la vida moderna”; una segunda fase, iniciada con la ola revolucionaria a fines del siglo XVIII y caracterizada fundamentalmente por la Revolución francesa, que trae consigo abruptamente un “gran público moderno” y una tercera y última fase (durante el siglo XX), en la cual el proceso de modernización se expande hasta abarcar todo el mundo (1993: 68). En *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1988), Berman sostiene que a medida que el público moderno crece, comienza a dividirse en múltiples fragmentos que poseen cada uno su propia especificidad. De esta manera, “(...) la idea de modernidad, concebida de modo fragmentario, pierde gran parte de su vitalidad

lenguaje heterogéneo, el conocimiento, la ética, la política, es de un orden diferente a éstos? Si es así, ¿cómo haría para realizar su síntesis afectiva? (1993: 156-157).

²⁷ Siguiendo las ideas expresadas por Walter Benjamin en la década del treinta, Habermas (1993) afirma que la modernidad estética se diseñó claramente en la obra de Baudelaire, se desplegó luego en los movimientos de vanguardia y alcanzó su culminación en el Café Voltaire de los dadaístas y en el surrealismo.

²⁸ Su concreción no parece muy auspiciosa para el autor: “(...) nuestras posibilidades actuales no son muy buenas. En casi todo el mundo occidental se impone un clima que impulsa los procesos de modernización capitalista y, al mismo tiempo, critica la modernidad cultural. La desilusión frente a los fracasos de los programas que abogaban por la negación del arte y la filosofía se ha convertido en un pretexto para posiciones conservadoras” (1993: 142-143).

(...) y capacidad para organizar y dar un sentido a la vida de la gente. Como consecuencia, ahora nos encontramos en el centro de una época moderna que perdió contacto con las raíces de su propia modernidad” (1993: 69).²⁹

Perry Anderson escribe “Modernidad y revolución” (1993)³⁰ en forma de diálogo con el trabajo de Berman. Puede sostenerse que el cruce de ideas planteado entre ambos constituye un claro ejemplo de la divergencia de posiciones con respecto a los criterios de periodización. Al exponer una de las principales críticas al trabajo de Berman, Anderson indica que la noción de modernización implica una concepción de desarrollo “fundamentalmente rectilíneo: un proceso de flujo continuo en el que no hay una auténtica diferenciación entre una coyuntura o época y otra, a no ser en términos de una mera sucesión cronológica de lo viejo y lo nuevo, lo anterior y lo posterior (...)” (1993: 98). Si bien, según Anderson, ésta resulta una descripción correcta de la temporalidad del mercado, no lo es si se la piensa en relación con el tiempo histórico del modo de producción capitalista (en su conjunto), teniendo en cuenta los parámetros postulados al respecto por Marx en el *Manifiesto Comunista* (obra con la que a su vez dialoga el libro de Berman). Anderson señala que para Marx la temporalidad del modo de producción capitalista es compleja y diferencial, conformada por épocas discontinuas y heterogéneas entre sí. Se plantea así como un proceso que no sigue una línea recta en avance constante, sino una “acusada parábola” constituida por ascenso, estabilización y descenso. De esta manera, Anderson concluye que la historia del capitalismo debe ser periodizada y su trayectoria reconstruida “(...) si se quiere tener una idea exacta de lo que significa realmente el ‘desarrollo’ capitalista. El concepto de modernización impide que exista siquiera tal posibilidad” (1993: 99). En la última línea del artículo ratifica esta aseveración al sostener: “La vocación de una revolución socialista (...) no sería prolongar ni servir a la modernidad, sino abolirla” (Anderson, 1993: 115).

²⁹ La modernidad es para Berman, una “experiencia histórica” que media entre la “modernización socioeconómica”, caracterizada por una cantidad de procesos sociales impulsados por el mercado capitalista (descubrimientos científicos, conflictos laborales, transformaciones demográficas, expansión urbana, entre otros) y el “modernismo”, entendido como un conjunto de “visiones e ideas” (1993: 93).

³⁰ Publicado inicialmente en el año 1983, en el número 144 de la revista *New Left Review*.

En explícita respuesta, como su título lo indica, al artículo de Anderson, Berman escribe "Las señales en la calle (respuesta a Perry Anderson)"³¹, artículo en el cual suscribe la tesis (planteada anteriormente en *Todo lo sólido se desvanece en el aire*) según la cual el modernismo continúa vigente en la actualidad "produciéndose en las calles y en las almas" (1993: 119). El texto aparece surcado por anécdotas ligadas en su mayor parte a hechos cotidianos, que son los que funcionan para el autor como símbolos primordiales de la vida moderna. Desde esa perspectiva, Berman aboga por una suerte de reunión entre la producción teórica y la praxis cotidiana (de la cual, según su lectura, carece la obra de Anderson), como única vía posible para desarrollar vínculos solidarios entre los hombres e impulsar la conciencia de clase. En el desarrollo de este proceso le otorga un lugar central a los intelectuales, quienes pueden "hacer una contribución especial a este proyecto continuo", en tanto y en cuanto pongan en práctica la supresión de la distancia antes mencionada: "No podemos generar ideas que acerquen las vidas de la gente si es que perdemos el contacto con la realidad de esas vidas" (Berman, 1993: 130).

Otra de las posiciones teóricas que acuerdan con el planteo general de Habermas es la expresada por Peter Bürger en "El significado de la vanguardia"³², trabajo en el cual manifiesta su apoyo a los objetivos sociales y científicos que Habermas ha formulado, estableciendo sin embargo una divergencia con relación a las nociones de continuidad y ruptura. Así, Bürger se interroga por el costo que pudiera acarrear a la argumentación de Habermas el soslayamiento de las rupturas en el desarrollo de la cultura (ejemplificado a partir de su exposición en torno al vínculo entre las vanguardias y la estética de la autonomía del arte): "Sin negar la importancia de las teorías de la continuidad, yo insistiría en que ninguna visión contemporánea de la cultura puede prescindir de una comprensión dialéctica de las rupturas, sobre todo porque es importante evitar que una categoría histórica tan importante se convierta en instrumento de los Jóvenes Conservadores" (1993: 171).³³

³¹ Publicado inicialmente en el año 1983, en el número 144 de la revista *New Left Review*.

³² Publicado en español en el año 1981, en el número 63 de la revista *El viejo topo*.

³³ Con "jóvenes conservadores" Bürger se refiere al término empleado por Habermas para designar a "la línea que en Francia va de Georges Bataille, vía Michel Foucault a Jacques Derrida", quienes "reclaman como propias las revelaciones de una subjetividad descentrada,

La relación de continuidad o ruptura es analizada asimismo por Andreas Huyssen (2006), en este caso a partir de las derivaciones de lo que el autor denomina "la Gran División", en alusión al vínculo entre el "arte elevado" y "la cultura de masas". Desde esta perspectiva, el modernismo y el postmodernismo son caracterizados como "paradigmas culturales" determinados por la relación entre el mismo modernismo, la vanguardia y la cultura de masas. Esta última tiene un papel central, para el autor, en la caracterización de ambos "paradigmas culturales": "(...) el surgimiento de lo postmoderno [...] no puede comprenderse acabadamente a menos que se advierta que el modernismo y el postmodernismo mantienen una relación diferente con la cultura de masas" (Huyssen: 2006: 8). Huyssen desestima la idea de que la configuración de un "nuevo paradigma" sea resultado de un corte o ruptura total con el anterior, para sugerir que en el postmodernismo lo que está en juego es una constante negociación con las categorías de lo moderno.

Probablemente la posición que más radicalmente niegue la existencia de un quiebre entre la época contemporánea y sus predecesoras, sea la de Alex Callinicos, quien argumenta que las transformaciones a través de las cuales se caracteriza al contexto actual suelen estar sobredimensionadas.³⁴ Propone, en cambio, que las raíces del llamado postmodernismo deben hallarse en una combinatoria formada por la caída de las expectativas que habían generado los acontecimientos de 1968 y el estilo "sobreconsumista" de la era Reagan-Thatcher, caracterizado por el crecimiento de una "economía de niveles divididos", en la cual la reorientación de la política fiscal determinó una fuerte expansión del consumo en los sectores de más altos ingresos, a la vez que una retracción del mismo en las clases con menor poder adquisitivo.³⁵ De esta manera, Callinicos se alinea con la idea de la vigencia de la época moderna:

emancipada de los imperativos del trabajo y la utilidad y con esta experiencia dan un paso fuera del mundo moderno" (Habermas, 1993: 143).

³⁴ Se refiere aquí a los trabajos de Jameson, Lash y John Urry (1998). Introducir este reparo no implica para el autor que dicho momento histórico no posea características distintivas. De no considerarlo así, sostiene, se correría el riesgo de caer en posiciones en extremo relativistas según las cuales: "San Agustín, Kant, Marx, Nietzsche, Parsons, Foucault, Barthes y Baudrillard han estado analizando todos 'la misma escena postmoderna'" (Callinicos, 1993: 25).

³⁵ Callinicos menciona también, como medidas que promovieron la expansión del consumo entre las clases medias y altas, el impetuoso crecimiento del sector financiero gracias a la

El capitalismo mundial no ha escapado al período de crisis que se inició a comienzos de la década de 1970, como tampoco ha abolido por arte de magia a la clase obrera. Por el contrario, los años ochentas se vieron marcados por la aparición de nuevos movimientos sindicales —en Polonia, en Brasil, en Corea del Sur y en Sudáfrica, para citar apenas unos cuantos—, y el proyecto de la “Ilustración radicalizada”, esbozado originalmente por Marx, para quien las contradicciones de la modernidad sólo pueden ser resueltas a través de la revolución socialista, aguarda de ellos su realización (1993: 160).

Las posiciones expuestas hasta aquí en torno a las nociones de continuidad y ruptura y los criterios de organización del tiempo permiten concluir que el momento histórico analizado (las últimas décadas del siglo XX) se constituye como una “época” en sí misma, que se vincula de diversas maneras —según los divergentes planteamientos teórico-críticos— con los tiempos cronológicamente anteriores (estableciendo relaciones de continuidad o ruptura entre ambos o bien de coexistencia, como se desarrolla luego a partir de los planteos de Georges Didi-Huberman, Paul Ricoeur y Reinhart Koselleck), pero que posee una determinada especificidad, relacionada con la idea de “tiempo nuevo” que se examina a continuación.

1.2 Novedades e interrogantes

Tanto en los autores que consideran al fin del siglo XX como una época estrechamente vinculada a un orden anterior, como en quienes plantean la existencia de ciertas rupturas (mayores o menores según las diversas perspectivas teóricas) entre ambos, puede observarse la presencia de una construcción común: la idea de la emergencia de una época “nueva” (aún en quienes, como se señaló, plantean correspondencias con contextos históricos previos, aún en quienes para negar la existencia de una época “nueva” hacen inevitablemente referencia a dicha noción).

La revista *Marxism Today* publicó en octubre de 1988 un número íntegramente dedicado a la “nueva era”, en el cual sostenía: “El núcleo de la ‘nueva era’ es la transición de la antigua economía fordista hacia un orden

bonanza de los empréstitos al tercer mundo en los años setentas y al mercado de especulación de mediados de la década de 1980 (1993: 154).

postfordista nuevo, más flexible, basado en las computadoras, la tecnología informática y la robótica. La 'nueva era' es, sin embargo, mucho más que una transformación económica. Nuestro mundo se hace de nuevo".³⁶

Por el contrario, Alex Callinicos en su libro *Contra el postmodernismo* (1993) señala lo siguiente:

No creo que vivamos en una "nueva era", una "era postindustrial y postmoderna" fundamentalmente diferente del modo capitalista de producción que ha dominado el mundo durante los dos siglos anteriores. Niego las principales tesis del postestructuralismo por considerarlas sustancialmente falsas. Dudo mucho de que el arte postmoderno represente una ruptura cualitativa con el modernismo de comienzos de siglo (1993: 6).³⁷

Otro ejemplo de posiciones que niegan la existencia de una época nueva lo constituye la teoría poscolonial, la cual repudia la idea de época postmoderna por considerarla neoimperialista, en tanto sostiene que la misma ignora las prácticas de la periferia: "(...) el concepto de postmodernidad se ha construido en términos que erradican más o menos deliberadamente la posibilidad de una identidad poscolonial (...) no contaminada por conceptos e imágenes universalistas o eurocéntricos" (Simon During, 1985: 369).

Por su parte, Eduardo Grüner (1990) expresa que en el último tiempo se ha vuelto un lugar común declarar que se está ante un cambio de época que implica una redistribución de los espacios (geográfico-políticos, económico-sociales, simbólico-ideológicos) dentro de los cuales solía pensarse el mundo. Eric Hobsbawn ha llegado a proponer –indica Grüner– que podría considerarse al siglo XX como un siglo corto, que habría empezado en 1914 y finalizado alrededor de 1990:

La diferencia principal entre ambos extremos de ese período es, por supuesto, que mientras el primero representa la aparición de una serie de nuevos principios *constructivos* (en la política, la economía, las ciencias y las artes), el actual se resume por la masiva

³⁶ Citado en Callinicos, 1993: 6.

³⁷ Sin embargo, luego aclara que es necesario distinguir entre las teorías "postestructuralistas" y "textualistas" (Michel Foucault, Gilles Deleuze, Felix Guattari y Jacques Derrida) desarrolladas entre las décadas del cincuenta y el setenta, de la utilización que se hizo de las mismas durante los ochenta, cuando fueron utilizadas para apoyar la idea del surgimiento de una nueva época. Callinicos cita al respecto una frase de Foucault, pronunciada poco antes de su muerte, la cual da cuenta, irónicamente, de su toma de postura al respecto: "¿A qué llamamos postmodernidad? ¿Será que no estoy actualizado?" (citado en Callinicos, 1993: 7).

*deconstrucción*³⁸ de aquellos principios (crisis de los “socialismos reales” como del capitalismo de “bienestar”, de la “modernidad”, de la Razón, de los “sujetos”, etc.), sin que aparezcan claramente, todavía, los nuevos principios que habrán de reemplazarlos (...) (Grüner, 1990: 162).

De esta manera, es posible sostener que la época analizada resulta definitivamente atravesada por la noción de novedad, en tanto ésta aparece instalada en el campo cultural como una formación discursiva que lo constituye, más allá de que la misma posea defensores y detractores. Es decir, más allá de la existencia de reflexiones teórico-críticas que abonen la idea de que efectivamente el fin del siglo XX instituye una nueva era y de otras que rechacen dicha idea, la noción de novedad se ubica como una variable determinante en la construcción del período histórico abordado. Como se desarrolla más adelante, los momentos históricos experimentados como “tiempos nuevos” poseen una particular incidencia en la conformación de nuevas subjetividades, nuevas experiencias y es desde esta perspectiva que la noción de novedad es considerada en el trabajo.

El concepto “tiempo nuevo” indica un grado de oposición a un tiempo anterior, así como una apreciación cualitativa en tanto lo nuevo suele ser considerado mejor que lo anterior. Cabe interrogarse entonces sobre las posibles interpretaciones que pueden establecerse en torno a la noción de “novedad” atribuida al período comprendido por el fin del siglo XX y los comienzos del actual. ¿Qué implica estar ante una época experimentada como “nueva”? ¿Cuál es la productividad crítica de dicha noción? Estos interrogantes serán desarrollados a lo largo del trabajo pero, previamente, resulta pertinente mencionar los rasgos que han sido considerados como característicos del denominado “nuevo orden”.

Un punto en común entre quienes han analizado las cualidades de la “nueva era” ha sido la idea de que las transformaciones en la conceptualización del tiempo y el espacio se han convertido en uno de los aspectos principales de la misma.³⁹ Dichos cambios suelen considerarse como inscriptos en un marco de transformaciones más amplio (expansión del capital multinacional, nueva

³⁸ La bastardilla pertenece al original.

³⁹ Jameson (1999, 1998, 1995), Harvey (1998), Anderson (2000), Lash (1997).

división internacional del trabajo, desarrollo de nuevas tecnologías, mercantilización del ámbito de la cultura; erosión de la frontera entre las llamadas “alta cultura” y “cultura de masas”) que ha caracterizado al fin del siglo XX.

Sin embargo, en este trabajo se considera que el análisis de las categorías tiempo y espacio comprende a todos los demás posibles campos, en tanto ambas configuran una red significativa sobre la cual se articulan las otras esferas. Como señala David Harvey: “Si las experiencias espaciales y temporales son los vehículos fundamentales para la codificación y reproducción de las relaciones sociales, un cambio en la forma en que se representan las primeras generará, sin duda, algún tipo de transformación en las segundas” (1998: 274). Es por eso que se escogen como categorías de análisis y se circunscribe el estudio a las transformaciones experimentadas por ellas, en tanto su abordaje posibilita expandir el análisis hacia otros campos y en tanto intervienen como ejes centrales en la configuración de la idea de un tiempo “nuevo”.

El rasgo central de las transformaciones relacionadas con los nuevos modos de conceptualizar el espacio y el tiempo tiene que ver con la redefinición de la relación entre ambos. Al respecto, Fredric Jameson (1998) postula que durante los últimos años ha comenzado a evidenciarse, en los lenguajes culturales y en la vida cotidiana en general, un predominio de las categorías espaciales por sobre las temporales.⁴⁰ Se configura así un “hiperespacio postmoderno”, como lo denomina el autor, caracterizado como una gran red global, que genera en el sujeto dificultades para “organizar perceptualmente su entorno inmediato y cartografiar cognitivamente su posición en un mundo

⁴⁰ A diferencia de lo que ocurría en la modernidad, cuando el tiempo aparecía como la problemática estética central en las obras de, por ejemplo, Bergson, Proust, Joyce. Habermas expresa al respecto que la modernidad se caracterizó por actitudes que tenían su eje común en una nueva conciencia del tiempo, expresada en las metáforas de la vanguardia:

La vanguardia se ve a sí misma invadiendo territorios desconocidos, exponiéndose al peligro de encuentros inesperados, conquistando un futuro, trazando huellas en un paisaje que todavía nadie ha pisado. Pero este volcarse hacia delante, esta anticipación de un futuro indefinible y ese culto de lo nuevo, significan, en realidad, la exaltación del presente. La nueva conciencia del tiempo, que penetra en la filosofía con los escritos de Bergson, expresa algo más que la experiencia de la movilidad en lo social, de la aceleración en la historia, de la discontinuidad en la vida. Este valor nuevo atribuido a la transitoriedad, a lo elusivo y efímero, la celebración misma del dinamismo, revela una nostalgia por un presente inmaculado y estable (1993: 133).

externo cartografiable” (1998: 62). Se trata de un espacio en el cual se ha suprimido la distinción entre interior y exterior (la distancia en general y la distancia crítica en particular), despojando a los cuerpos de las antiguas coordenadas en base a las cuales se definían.⁴¹ Jameson toma la idea del predominio del espacio de Henri Lefebvre quien, ya en 1974, en su disertación en torno a la producción del espacio señalaba: “No creo que hasta ahora el espacio fuera lo más importante, lo que era más importante era el tiempo, el tiempo histórico, el tiempo de trabajo, los ritmos del tiempo. Creo que el espacio se vuelve ahora lo más importante” (1974: 228). A su vez, es la idea de la prevalencia del espacio por sobre el tiempo en la configuración de la experiencia occidental de fines del siglo XX, la que le permite a Michel Foucault (1967) plantear su conceptualización en torno a las “utopías” y “heterotopías”, definidas como emplazamientos a partir de los cuales se configura el espacio en la mencionada época.⁴² Para Foucault, a fines del siglo XX el mundo se experimenta más como una red espacial que un punto y los entretiene que como un desarrollo a través del tiempo.

Jameson acuerda con Lefebvre en su consideración de que todos los modos de producción a lo largo de la historia han estado organizados espacialmente y han constituido modos diferentes de “producción del espacio”.⁴³ Sin embargo, especifica que el período contemporáneo se ha

⁴¹ Hardt y Negri señalan que la configuración espacial adentro-afuera aparece como una característica fundacional del pensamiento moderno. El proceso de modernización se configura así como la “internalización del afuera” o, en otros términos, “la civilización de la naturaleza” (2000: 157). En el mundo contemporáneo, la dialéctica interior-exterior se ve significativamente transformada en relación con la progresiva privatización de los espacios públicos y el posicionamiento del espacio virtual del espectáculo en la vida cotidiana: “El espacio estriado de la modernidad construyó lugares que se basaron e involucraron continuamente en un juego dialéctico con sus exteriores. En contraste, el espacio de la soberanía imperial es liso. Puede aparecer como libre de las divisiones binarias o las estriaciones de los límites modernos, pero en realidad está cruzado por tantas líneas de falla que sólo aparenta ser un espacio continuo y uniforme” (Hardt y Negri, 2000: 159).

⁴² Las utopías son constituidas por los emplazamientos sin lugar real, en tanto que las heterotopías aparecen como una suerte de utopías realizadas, en las cuales los emplazamientos reales están a la vez representados y cuestionados. Se trata de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean efectivamente localizables.

⁴³ Con relación a la organización del espacio en la época pre-moderna, Giddens (1990) expresa que el mismo se hallaba directamente conectado al tiempo (no era posible referir al tiempo sin referir a otras marcas espaciales: “cuándo” se relacionaba siempre con “dónde”) hasta que, con el advenimiento de la modernidad, comenzó a establecerse una brecha entre ambos. Dicha separación implicó el “vaciamiento del tiempo y el espacio”, esto es, la transformación de ambas categorías en dimensiones “vacías”, ligada por un lado a la

especializado en un sentido único, de modo tal que el espacio se ha convertido en una dominante cultural. Algo que el autor francés expresa como: "El espacio ha sido siempre político, pero ahora lo es más que nunca" (Lefebvre, 1974: 222).⁴⁴

Los señalamientos en torno a la conceptualización del espacio por parte de Jameson no apuntan a promover el regreso al antiguo espacio nacional, al "tranquilizador enclave perspectivista", sino a indagar en los posibles modos de representar el nuevo espacio (el espacio mundial del capital multinacional), como vía para poder re-situar al sujeto en relación con su entorno. Se ha producido una "mutación del espacio construido" a la que no ha acompañado una "mutación equivalente en el sujeto", lo cual, según Jameson, incide directamente en la relación del sujeto con el medio en el que se inscribe:

(...) este inquietante punto de ruptura entre el cuerpo y su entorno edificado puede servir como símbolo y analogía de ese dilema más intenso que es la incapacidad de nuestras mentes, al menos hoy por hoy, de cartografiar la gran red global comunicacional, multinacional y descentrada en la que, como sujetos individuales, nos hallamos atrapados" (1998: 62).

Desde una perspectiva de análisis complementaria a la de Jameson, David Harvey (1998) señala que durante las últimas décadas ha tenido lugar una intensa fase de compresión espacio-temporal que ha producido un impacto desorientador y disruptor en las prácticas económico-políticas, así como en la vida cultural y social. La aceleración del tiempo de rotación en la producción ha generado a su vez aceleraciones en los planos del intercambio y el consumo. El desarrollo de nuevas tecnologías, particularmente en el campo de la comunicación (sistemas satelitales, televisión, telefonía celular) ha permitido en cierto modo "suprimir" las distancias y acceder a un amplio espectro de

uniformidad en la organización social del tiempo y, por otro, a la posibilidad de representar el espacio sin establecer referencias al ámbito local, es decir, la posibilidad de configurar representaciones del espacio mediadas por la distancia y la no-presencia: "El progresivo mapeo del globo terráqueo que permitió la creación de mapas universales, en los que la perspectiva desempeñaba una parte pequeña en la representación de las posiciones y formas geográficas, estableció al espacio como 'independiente' de cualquier particular lugar o región" (Giddens, 1990: 19).

⁴⁴ Lefebvre suma una significativa contradicción en relación con la organización espacial actual: la simultánea capacidad de conocer, tratar y transformar el espacio a escala planetaria y su fragmentación y pulverización a raíz de la extensión de la propiedad privada.

espacios diferentes de manera simultánea, llevando a un proceso de “aniquilamiento del espacio por el tiempo” (1998: 324). Harvey ubica el primer indicio de esta transformación en el año 1913 (sintomáticamente el mismo en el que Ford erigió su línea de montaje), cuando desde la torre *Eiffel* se emitió la primera señal de radio, evidenciando la posibilidad de “reducir el espacio a la simultaneidad de un instante en el tiempo público universal” (Harvey, 1998: 295).

En el marco de estas transformaciones pueden señalarse dos aspectos significativos: por un lado el desplazamiento del consumo de mercancías hacia el consumo de servicios. Harvey se refiere al vertiginoso crecimiento de los servicios personales, empresarios, educativos, de salud, así como los relacionados con los entretenimientos, los espectáculos y el ocio en general, expresando que el “tiempo de vida” de estos servicios (concurrir a un espectáculo, a un museo, a un club) es necesariamente más breve que el de un automóvil o un electrodoméstico. En este sentido, si para la acumulación de bienes físicos existen ciertos límites, éstos son mucho más difusos y laxos en el caso de los bienes de consumo efímeros. De tal modo, con el surgimiento de este vasto universo de “nuevos productos” se extiende considerablemente el campo del consumo. Un efecto central de este proceso tiene que ver con la acentuación de la instantaneidad como valor, la cual se vincula con una concepción de la contemporaneidad como una “serie de presentes puros y desvinculados” (Harvey cita la frase de Jameson)⁴⁵ y con un tratamiento peculiar del pasado, dado que con la caída de la noción de progreso se descartan “el sentido de continuidad y la memoria histórica” (Harvey, 1998: 72). De esta manera, el carácter desechable (la “sociedad del desperdicio” como la calificó Alvin Toffler, 1995), generado por la vertiginosa rotación en la adquisición y desecho de productos (tanto de bienes materiales como de estilos de vida), ha contribuido a dotar al orden social contemporáneo de un impulso de aceleración constante.

⁴⁵ Lyotard lo plantea en términos de una tendencia al “contrato temporal” extendida a todos los ámbitos de la existencia humana: el relativo a las ocupaciones, el emocional, el sexual y el político: “(...) unos lazos más económicos, flexibles y creativos que los vínculos de la modernidad” (citado en Anderson, 2000: 40).

El concepto de "paradigma cultural", que había sido utilizado por Andreas Huyssen, es retomado por Scott Lash (1997), quien en este caso lo considera como una configuración espacio-temporal que toma forma, perdura un tiempo determinado y luego se desintegra.⁴⁶ En este sentido, Lash describe a la época actual como signada por un gran incremento de representaciones – fundamentalmente visuales– sobre la "realidad". Si en el modernismo los cambios en la percepción habían tenido que ver con el auge de la gran ciudad y el consecuente reordenamiento de la percepción del tiempo y el espacio (problematizado en las formas culturales de la época), en el postmodernismo el cambio en relación con el espacio y el tiempo tiene que ver con la modificación de la relación entre la "realidad" y la representación. En este escenario, son las representaciones mismas las que se convierten en objetos de la percepción. Se pone así en cuestión el estatuto del significante y del referente, así como la distinción entre ambos, lo cual incide en el proceso de des-diferenciación que, en términos de Lash, caracteriza a la época actual.⁴⁷

En función de lo expuesto hasta aquí puede afirmarse que los cambios en la relación entre el sujeto y las representaciones espacio-temporales han sido ubicados como rasgo distintivo y constitutivo de un nuevo tiempo. Es decir, que los diversos análisis en torno a las transformaciones en los modos de conceptualizar el tiempo y el espacio se instalan como ejes centrales de la construcción que caracteriza al fin del siglo XX como signado por un cambio de época.

⁴⁶ Más específicamente, considera a los paradigmas culturales como "regímenes de significación", que incluyen una economía cultural específica, la cual supone ciertas relaciones de producción de los objetos culturales a la vez que determinadas condiciones de recepción, un marco institucional que media entre producción y recepción y un determinado modo de circulación de los objetos culturales. Otros "regímenes de significación" mencionados por el autor son el modernismo, el realismo, el barroco y el gótico.

⁴⁷ Lash indica que:

Hay cuatro componentes principales en un paradigma cultural determinado. Son: la relación entre tipos de objetos culturales producidos, por ejemplo: estético, teórico, ético, etc; la relación entre lo cultural como conjunto y lo social; su "economía cultural", cuyos elementos, a su vez, son las condiciones de producción y consumo, las instituciones de la cultura, el modo de circulación y el producto cultural o bien como tal y el modo de significación: por ejemplo, las relaciones entre significante, significado y referente. Si la modernización suponía la diferenciación de todas estas unidades, la postmodernización asiste a la des-diferenciación de cada uno de estos cuatro componentes (1997: 29).

1.3 Tiempos modernos

“(…) determinadas posiciones y modos de asimilar la experiencia aparecen sobre todo con la historia experimentada como un tiempo nuevo” (Koselleck, 1993: 16). La idea de Reinhart Koselleck guía la primera parte de *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, en la cual el autor se propone examinar las relaciones entre el pasado y el futuro en la historia reciente, para luego analizar la configuración del concepto “época nueva”, particularmente en relación con la modernidad.

Koselleck comienza su análisis expresando que hasta el siglo XVIII el modo de mensurar los sucesos históricos estaba regido por dos categorías: el curso de los astros y el orden de la sucesión de soberanos y dinastías.⁴⁸ En este contexto, el pasado y el porvenir se mantenían unidos por un horizonte de experiencia dentro del cual no podía suceder nada verdaderamente nuevo. La historia funcionaba como un receptáculo de experiencias aleccionadoras en las que podía abrevarse para repetir éxitos y evitar errores: “Ningún vaticinio abandonaba el ámbito de la historia precedente y esto era válido para las profecías, astrológicas como teológicas, que permanecían vinculadas a leyes planetarias o a antiguos augurios” (Koselleck, 1993: 88). Dicho orden comenzó a modificarse lentamente a partir de la Ilustración hasta transformarse radicalmente con la Revolución francesa, experimentada como la irrupción de un futuro hasta entonces impensado.⁴⁹ La noción de progreso, surgida en esta coyuntura, se convirtió en la categoría a través de la cual se abolió una determinación del tiempo transcultural (signado por la astronomía y las líneas de sucesión) y la que intervino decisivamente en la interpretación de ese

⁴⁸ Fue Kant quien desestimó la interpretación de la historia a partir de datos astronómicos y rechazó el principio de sucesión por considerarlo contrario a la razón: “Todo el esfuerzo de Kant como filósofo de la historia tendía a trasladar el plan oculto de la naturaleza, que parecía impulsar a la humanidad por los caminos de un progreso ilimitado, hacia un plan consciente de hombres dotados de razón” (Koselleck, 1993: 257).

⁴⁹ Para Paul Ricoeur:

Es sin duda, la conjunción entre el sentido de la novedad de los tiempos modernos y el de la aceleración del progreso lo que ha permitido al término revolución, antes reservado al movimiento de los astros —como se ve en el título de la famosa obra de Copérnico *De Revolutionibus orbium caelestium*, de 1543— significar otra cosa distinta de los trastornos desordenados que afligen al quehacer humano, incluso de los reveses ejemplares de fortuna o sus enojosas alternancias de cambios y de restauraciones (1999: 945).

momento histórico como un tiempo que se sobrepasaba a sí mismo continuamente.⁵⁰ La conceptualización de este tiempo “nuevo” como “moderno” fue un proceso que se extendió a lo largo de los siglos siguientes y se afirmó luego de la implantación de los conceptos de “Edad Media”⁵¹, “Renacimiento”⁵² y “Reforma”⁵³, en tanto la modernidad pasó a situarse como la época que siguió a las mencionadas, estableciendo un claro contraste con ellas.⁵⁴

Koselleck desarrolla luego la tesis central del libro: la idea de que sólo fue posible concebir a la modernidad como un tiempo nuevo en tanto las expectativas (en cuanto al futuro) surgidas en ese contexto comenzaron a alejarse cada vez más de lo vivido y conceptualizado como una experiencia (en relación con el pasado).

⁵⁰ El concepto se acuñó a fines del siglo XVIII:

(...) cuando se trató de reunir la abundancia de experiencia de los tres siglos precedentes. El concepto único y universal de progreso se nutría de muchas experiencias nuevas, individuales, engarzadas cada vez más profundamente en la vida cotidiana, experiencias de progresos sectoriales que todavía no habían existido anteriormente. Citaré el giro copernicano, la técnica que va surgiendo lentamente, el descubrimiento del globo terráqueo y de sus pueblos, que viven en diferentes etapas de desarrollo o, finalmente, la disolución del mundo estamental por la industria y el capital (Koselleck, 1993: 346).

Según indica el autor, el progreso no aludía solamente a una consideración del futuro, sino que correspondía a una nueva experiencia cotidiana nutrida de diversas fuentes: el desarrollo técnico, el crecimiento de la población, los cambios de los sistemas políticos, entre otros.

⁵¹ “El concepto de Edad Media se impuso (...) de forma general en el siglo XVIII –aún de manera peyorativa–, convirtiéndose en el siglo XIX en el *topos* firme de la periodización histórica” (Koselleck, 1993: 293).

⁵² “El término fue implantado por la Ilustración, principalmente como el concepto histórico-literario y artístico de una época, antes de que se pusiera de moda en el siglo XIX como concepto general para un período” (Koselleck, 1993: 294).

⁵³ Con respecto al término “Reforma”, el autor señala que se puso en juego “(...) al principio como concepto límite, como concepto de una época y más tarde como concepto para un período. Además retuvo durante mucho tiempo su significado universal no cronológico, de modo que podía referir a la vida religiosa, al ordenamiento de la Iglesia o al derecho tradicional (Koselleck, 1993: 294).

⁵⁴ Es interesante el señalamiento que hace Koselleck con respecto a que la idea de “tiempo” [die Zeit] sólo aparece comprendida en el término modernidad [neuzeit] y no así en los términos que designan las épocas anteriores: Edad Media [mittelalter], Antigüedad [altertum]: “Así, en la determinación de los períodos que hoy es usual, el tiempo queda reservado preferentemente para aquellas combinaciones que sirven para la caracterización de la propia época: modernidad [neuzeit], modern times, temps modernes (...)” (Koselleck, 1993: 292).

Por otra parte, Habermas señala que el término “moderno” “aparece en todos aquellos períodos en los que se formó la conciencia de una nueva época (...) una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo hacia lo nuevo” (1993: 131-132).

Hasta mediados del siglo XVII la experiencia terrenal y la expectativa cristiana aparecían referidas una a la otra sin que pudiera establecerse distancia entre ambas. Las expectativas que señalaban más allá de las experiencias conocidas no se referían a este mundo sino a la vida extra terrena. Esta situación comenzó a modificarse con el descubrimiento de un nuevo horizonte de expectativa, a partir de la instalación del concepto de progreso: “(...) el *profectus* religioso fue desbancado por un *progressus* mundano” (Koselleck, 1993: 345). La posibilidad de mejorar la existencia ya no se circunscribía al ámbito del “más allá” sino que se ligaba directamente a la vida terrena:

Era novedoso que las expectativas que ahora se extendían hacia el futuro se separaran de aquello que habían ofrecido hasta ahora todas las experiencias precedentes. Y todas las experiencias que se habían añadido desde la colonización de ultramar y desde el desarrollo de la ciencia y de la técnica no eran suficientes para derivar de ahí nuevas expectativas de futuro. Desde entonces, el horizonte de expectativa ya no encerraba al espacio de experiencia, con lo que los límites entre ambos se separaban (Koselleck, 1993: 347).

Horizonte de expectativa y espacio de experiencia se plantean así como categorías a través de las cuales proponer una interpretación de la génesis de un momento histórico (la modernidad), conceptualizado como “tiempo nuevo”.

El autor las define como categorías del conocimiento que, a través de la elaboración de la relación entre pasado y futuro, permiten fundamentar una historia o, en otras palabras, proponer una tematización de un momento histórico determinado.

La experiencia es entendida como un pasado presente compuesto de acontecimientos que han sido incorporados y pueden ser recordados. Koselleck subraya que en la configuración del recuerdo se fusionan la elaboración racional con procesos del inconsciente que quedan por fuera del marco de ésta, así como que en cada experiencia (aparentemente individual), siempre están contenidas y conservadas experiencias ajenas. La experiencia forma así una totalidad en la que están presentes de manera simultánea diversos tiempos anteriores, en tanto se compone de todo lo que puede ser evocado, consciente o inconscientemente, de la propia vida o de vidas ajenas: “Cronológicamente toda experiencia salta por encima de los tiempos, no crea

continuidad en el sentido de una elaboración aditiva del pasado” (Koselleck, 1993: 339).⁵⁵

Por su parte, la expectativa se plantea como un futuro hecho presente, apunta a lo no experimentado aún, a lo que está por descubrirse. Así, la esperanza, el temor, el deseo, el análisis racional forman parte de ella. El concepto de horizonte (horizonte de expectativa) remite a una línea tras la cual se extiende un espacio de novedad, en tanto espacio no transitado, no conocido. De este modo, la posibilidad de acceder al futuro (de realizar la expectativa) deviene en la formación de una nueva experiencia: “La ruptura del horizonte de expectativa funda una nueva experiencia” (Koselleck, 1993: 341).⁵⁶

Dado que cada una de las categorías enlaza el presente con el pasado y el futuro de manera diferente no se configuran como conceptos simétricos y complementarios que puedan reducirse el uno al otro. Entre ambas existe un hiato que es precisamente la brecha, la distancia en la que se pone de manifiesto una tensión de la cual puede deducirse “algo así como el tiempo histórico” (Koselleck, 1993: 340).

De esta manera, el tiempo se presenta como una magnitud variable, cuya modificación es deducible de la cambiante relación entre el espacio de experiencia y el horizonte de expectativa.⁵⁷

⁵⁵ Paul Ricoeur, quien toma las categorías de Koselleck como hilo conductor de los análisis realizados en la tercera parte de *Tiempo y narración*, sostiene que: “(...) el término espacio (en relación con el espacio de experiencia) evoca posibilidades de recorrido según múltiples itinerarios y, sobre todo, de reunión y de estratificación dentro de una estructura de muchas capas que sustrae el pasado, así acumulado, a la simple cronología” (1999: 941).

⁵⁶ Según Ricoeur, puede agregarse que: “(...) el término “expectativa” es lo bastante amplio como para incluir la esperanza y el temor, el deseo y el querer, la preocupación, el cálculo racional, la curiosidad, en una palabra, al igual que la experiencia, la espera relativa al futuro está inscrita en el presente; es el futuro-hecho-presente [Vergegenwärtigte Zukunft] dirigido hacia el no-todavía (1999: 941).

⁵⁷ Para Ricoeur es la variabilidad de las categorías la que las confirma como “auténticos trascendentales al servicio del pensamiento de la historia” (1999: 950).

1.4 Tiempo y espacio como categorías de análisis

Llegado este punto es preciso expresar el interés central del trabajo, consistente en proponer un abordaje del momento socio-histórico contemporáneo (fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI), relacionado con las categorías “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa”. En este sentido, parto de establecer una vinculación entre dichas categorías y las variables tiempo y espacio. Al respecto, Koselleck señala que la propiedad de formalidad que poseen las categorías “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa” es compartida con otras numerosas expresiones históricas. Cita por ejemplo “señor y siervo”, “fuerzas productivas y relaciones de producción”, “guerra y paz”, para concluir que “experiencia” y “expectativa” poseen un elevado grado de generalidad, una absoluta necesidad de uso y que, como categorías históricas, equivalen a las de espacio y tiempo. Paul Ricoeur indica que las categorías propuestas por Koselleck rigen todos los modos con que los hombres han pensado su existencia en términos de historia a lo largo de los tiempos: “En este aspecto, se les puede aplicar el vocabulario de las condiciones de posibilidad, que las califica como trascendentales. Pertenecen al pensamiento de la historia (...). Tematizan directamente el tiempo histórico, mejor, la ‘temporalidad de la historia’” (Ricoeur, 1999: 949).

De este modo, como se mencionó en el inicio del capítulo, tiempo y espacio serán considerados aquí como ejes a partir de cuyo análisis desarrollar y proponer una interpretación de un momento socio-histórico determinado, ligado al surgimiento de un movimiento cinematográfico en el contexto de importantes transformaciones sociales. En este marco, los criterios de periodización y su vinculación con la construcción del tiempo histórico analizados en los apartados anteriores, forman parte del escenario a interrogar. Georges Didi-Huberman señala al respecto:

No es necesario decir que hay objetos históricos mostrando tal o cual duración: es necesario comprender que en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros (2006: 46).⁵⁸

⁵⁸ Esta idea encuentra correspondencias con lo planteado por Benjamin, en su análisis sobre la obra de Baudelaire: “El cálculo del tiempo que superpone su simetría a la duración, no puede sin embargo renunciar a que en él persistan fragmentos desiguales, privilegiados. Haber unido

Desde la perspectiva que propone el autor, el anacronismo se erige como paradigma central de la interrogación histórica. Didi-Huberman desliga así la crítica de la historia de la “sumisión al tiempo cronológico” para abordar la relación entre el tiempo y la historia a partir de la diferencia, la repetición, el síntoma.⁵⁹ En la misma línea de pensamiento, Koselleck indica que: “(...) hay que poner en duda la singularidad de un único tiempo histórico (...) pues el tiempo histórico, si es que el concepto tiene un sentido propio está vinculado a unidades políticas y sociales de acción (...) a sus instituciones y organizaciones” (1993: 14). A su vez, Ricoeur considera “sospechosa” la idea de ruptura, en tanto aparece ligada a la ilusión del origen: “Las discordancias entre los ritmos temporales de los diversos componentes del fenómeno social global hacen muy difícil de caracterizar de modo general a una época como ruptura y como origen” (1999: 947). También Roland Barthes manifiesta que el análisis de un momento histórico condensa y superpone necesariamente distintos tiempos, cuando se refiere al “instante preñado”: “(...) un instante en el que se pueda leer, de una sola ojeada (...) presente, pasado y futuro, o sea, el sentido histórico del gesto representado (...) El instante preñado constituye la presencia de todas esas ausencias (recuerdos, lecciones, promesas) a cuyo ritmo la Historia vuelve a ser de nuevo y a la vez inteligible y deseable “(1986: 96-97).⁶⁰

el reconocimiento de una calidad a la medida de la cantidad fue obra de los calendarios que con los días festivos diríamos que ahorran pasajes del recuerdo” (1998: 159).

⁵⁹ En defensa del anacronismo expresa:

¿Hacer del anacronismo un paradigma central de la interrogación histórica? Eso significa, como lo escribe Nicole Loraux, “atarse a todo lo que desborda el tiempo de la narración ordenada: tanto a las aceleraciones, como a los islotes de inmovilismo”. Pero, ¿qué es un síntoma sino precisamente la extraña conjunción de esas dos duraciones heterogéneas: la apertura repentina y la aparición (aceleración) de una latencia o de una supervivencia (islote de inmovilismo)? ¿Qué es un síntoma sino precisamente la extraña conjunción de la diferencia y la repetición? La “atención a lo repetitivo” y a los *tempi* siempre imprevisibles de sus manifestaciones –el síntoma como juego no cronológico de latencias y de crisis– he allí la más simple justificación de una necesaria inserción del anacronismo en los modelos de tiempo utilizados por el historiador (Didi-Huberman, 2006: 46-47).

⁶⁰ La idea de Barthes remite al concepto de *Jetztzeit* propuesto por Benjamin: el presente como momento de revelación, como constelación temporal que reúne junto a sí pasado y futuro.

Es en sintonía con estas apreciaciones que el presente trabajo considera la existencia de la idea (en tanto surgió y circuló de manera amplia en el campo cultural) de que los setenta inauguran un cambio de época, específicamente como punto de partida para la formulación de una serie de interrogantes ligados a la productividad crítica de la misma.⁶¹

De esta manera, los diferentes criterios en relación con la periodización del tiempo contemporáneo que han sido expuestos en el primer apartado del capítulo, son incorporados como uno de los elementos que integran el escenario a discutir, en tanto se vinculan directamente con un punto de interés central para este trabajo: la caracterización de la época contemporánea como atravesada por la novedad. Retomando la idea de Koselleck (1993) acerca de que determinadas posiciones y modos de asimilar la experiencia aparecen sobre todo cuando la historia es experimentada como un tiempo nuevo, surge en inicio la pregunta en torno a cuál es la implicancia de considerar a un momento histórico como “nuevo”, así como en relación al modo en que dicha noción opera en la construcción del tejido social. De este modo, el interés central del trabajo tiene que ver con problematizar la idea de transformación adjudicada al tiempo y al espacio en el contexto socio-histórico señalado, con el fin de postular una interpretación ligada a su incidencia y sus posibles efectos en el campo social. Este interrogante se vincula directamente con otro aspecto de interés para el trabajo: analizar qué grado de productividad crítica puede atribuirse al orden social contemporáneo, particularmente al campo artístico y, circunscribiendo el objeto de estudio aún más, al relativo al cine argentino de los últimos años.⁶²

⁶¹ Como señala Nicolás Casullo en la introducción al debate modernidad/postmodernidad: “Aparece, entonces, como nueva escena de un viejo interrogarse: la disputa por reconocer o invalidar, la existencia de un espacio de respuestas a las incertidumbres, como territorio todavía posible en nuestra cultura” (1993: 11).

⁶² Jameson menciona que:

Hay cierta coincidencia en sostener que el modernismo anterior funcionó contra su sociedad de una manera que se describe diversamente como crítica, negativa, contestaría, subversiva, opositora y cosas por el estilo. ¿Puede afirmarse algo parecido sobre el postmodernismo y su momento social? Hemos visto que en un aspecto el postmodernismo copia o reproduce –refuerza– la lógica del capitalismo consumista; la cuestión más importante es si en algún otro aspecto se resiste a esa lógica. Pero es una cuestión que debemos dejar abierta (Jameson, 1999, 37-38).

El presente trabajo pretende ser un aporte a esta discusión.

1.5 Nuevos tiempos, nuevos espacios, nuevas subjetividades: la Argentina de fines de siglo XX

Inscrito en una coyuntura signada por fuertes transformaciones sociales, económicas, políticas –y parte constitutiva de las mismas, como se desarrolla más adelante–, a mediados de la década del noventa comenzó a conformarse el movimiento cinematográfico del nuevo cine argentino.

En el contexto de la “década menemista” (que puede pensarse como un período en sí misma, delimitado por el fin del primer gobierno democrático luego de la dictadura militar, el gobierno de Alfonsín, y la crisis de 2001⁶³), la sociedad argentina experimentó importantes cambios como consecuencia de la implementación de un modelo político, económico y social que implicó la desregulación de la economía y una reestructuración global del Estado. Dichos cambios tuvieron lugar en el marco de la expansión global del modelo neoliberal, el cual, tras la caída del Muro de Berlín y del bloque de gobiernos socialistas en 1989, comenzó a ser erigido como la única opción política-económica posible.

En Argentina, como en América Latina en general, la instauración del orden liberal no se produjo de manera lineal, sino a través de complejas dinámicas que involucraron numerosas variables. En este sentido, la década del noventa constituyó un punto culminante en un proceso iniciado a mediados de los años setenta, caracterizado por el abandono del modelo de industrialización por sustitución de importaciones y la puesta en marcha de un régimen centrado en la primacía del mercado.

Si bien, como se señaló anteriormente, en esta etapa se produjeron grandes modificaciones a nivel mundial, en los países centrales éstas no adquirieron la forma del desmantelamiento total de las instituciones y marcos regulatorios característicos del modelo anterior (el Estado Social o Estado de Bienestar), como sí ocurrió en las regiones del capitalismo periférico (Svampa,

⁶³ Si bien el segundo gobierno de Menem finalizó en 1999, con la asunción de Fernando De la Rúa, puede considerarse que los efectos de las políticas implementadas durante la “década menemista” confluyeron en el estallido de diciembre de 2001, tras el cual, y luego de un proceso que contempló varios gobiernos temporarios, se inició el mandato de Néstor Kirchner.

2005).⁶⁴ En este sentido, a pesar de que la situación de los países latinoamericanos –Argentina específicamente– puede ubicarse dentro del marco general de transformaciones espacio-temporales analizado en los apartados anteriores, revistió características particulares, en algunos casos compartidas con otros países de Latinoamérica.⁶⁵

Uno de los escenarios en el que dichas particularidades se evidenciaron más claramente, fue el de la relación entre el espacio público y el espacio privado. El concepto de espacio público, que desde el campo de la teoría política ha sido objeto de numerosos análisis y conceptualizaciones, es entendido aquí como identificado con el Estado y sus instituciones en sentido amplio. Esta perspectiva no homologa público a político, tal como era considerado en la teoría política liberal (para la cual lo público era a su vez el “afuera”), ya que en la contemporaneidad lo político no se circunscribe a un espacio “exterior” al ámbito privado, sino que es el resultado de una compleja interacción de variables. Por otro lado, y siguiendo el desarrollo del concepto de comunidad planteado por Roberto Esposito (2003), lo público no implica necesariamente lo común a un grupo determinado.⁶⁶

⁶⁴ Es decir, es posible establecer ciertos paralelismos entre lo ocurrido en la Argentina y en Gran Bretaña y Estados Unidos durante los gobiernos de Margaret Thatcher y Ronald Reagan:

Al igual que en los años noventa en Argentina, los años del tatcherismo en Gran Bretaña estuvieron caracterizados por una reducción de la protección otorgada por el Estado de Bienestar (que de hecho había sido bastante más inclusivo que el argentino), la expansión del desempleo y de las tasas de delincuencia. (...) el proceso experimentado por la Gran Bretaña de esos años (...) tuvo paralelos con el Estados Unidos de Reagan (Alejandro Isla y Daniel Míguez, 2003: 6).

Sin embargo, los países europeos contemplaron la implementación de un programa de seguros sociales que funcionó como una política de contención ante el creciente desempleo. Por el contrario, en la Argentina el numeroso sector de la población que resultó excluido del mercado laboral como consecuencia de la política económica del gobierno menemista no fue asistido más que por precarios seguros de desempleo.

⁶⁵ Al respecto, Wilfredo Lozano señala que:

(...) en América Latina el orden capitalista asumió especificidades propias. Por lo pronto, en la región el trabajo asalariado nunca alcanzó la universalización que en los países industriales de los centros capitalistas mantuvo hasta hace unos años (Portes, Castells y Benton, 1990). Por lo demás, la forma del intervencionismo estatal, aun cuando en sus consecuencias económicas terminaron fortaleciendo a sectores monopolistas locales, nunca alcanzaron el peso regulador de los centros. Sin embargo, en América Latina el Estado sí mantuvo una mayor presencia en la economía, como agente empresario, que en países como Estados Unidos, Inglaterra, Japón y Alemania (Fajnzylber, 1983) (1999: 82).

⁶⁶ El autor sostiene que: “Si se remite este significado de *munus* [*munus* como don que se distingue por su carácter obligatorio] al colectivo *communitas*, se obtiene una valencia que es novedosa con respecto a la clásica bipolaridad ‘público/privado’, y por lo tanto capaz de

Con relación al espacio privado, éste ha sido tradicionalmente homologado al ámbito familiar, considerado como el espacio privado por excelencia.⁶⁷ En este sentido, la familia suele resultar un terreno propicio para analizar los cambios producidos en el orden político, social y cultural, así como las cambiantes vinculaciones con el campo de lo “público”. Durante la década del noventa, el colapso de los marcos laborales y sociales que habían regulado a la sociedad en épocas anteriores, conllevó importantes modificaciones en la conformación y dinámica de los sistemas familiares. Por un lado, la inestabilidad del mundo laboral, ligada al creciente aumento de los índices de desempleo y a las transformaciones en el campo del trabajo (empleos de corta duración, incremento del trabajo por cuenta propia –menos rígido y previsible en cuanto a la extensión de la jornada laboral–) generó cambios en el ordenamiento doméstico. El ritmo familiar dejó de organizarse en función del trabajo, dado que la creciente volatilidad del mismo (atravesado por horarios cambiantes o por períodos de desempleo) trajo aparejadas nuevas dinámicas en el interior del hogar. La mayor presencia de los adultos en los hogares tornó superflua la participación de los jóvenes en el funcionamiento doméstico, en tanto que la ausencia de certidumbres en cuanto a la organización de los horarios cotidianos fue dificultando el establecimiento de rutinas compartidas (Gabriel Kessler, 2004).⁶⁸

invalidar, o al menos problematizar, la difundida, pero muy dudosa, homologación *communitas-res publica* (...) (2003: 29).

⁶⁷ La familia nuclear moderna fue designada en su origen como privada y autonomizada del Estado, se le señaló un espacio (el hogar) y un ordenamiento económico (organizado a partir de la idea de propiedad privada) (Amado y Domínguez, 2004). Judith Filc señala que si bien desde la teoría social efectivamente la familia constituye el espacio privado por excelencia, la crítica feminista ha evidenciado, partiendo del concepto de Foucault de “la microfísica del poder”, lo ilusorio de considerar al ordenamiento familiar como un espacio privado protegido, a salvo de las vicisitudes de la sociedad civil: “La aparente función protectora de la familia facilita tanto la perpetuación de las relaciones de opresión dentro de ella como el papel de la familia en la reproducción de esas relaciones fuera de ella” (Filc, 1997: 22).

⁶⁸ Con relación a las transformaciones del espacio del hogar, Murillo expresa lo siguiente: En la sociedad salarial la casa estructuraba la presencia perpetuamente simbolizada de la familia ante sí misma, en ese lugar privado cada espacio y cada mueble revestía dignidad simbólica. Ella componía un organismo cuya estructura estaba dada por la relación patriarcal de tradición y autoridad en cuyo núcleo la relación afectiva ligaba a sus miembros y les otorgaba pertenencia. El ordenamiento del hogar personificaba las relaciones que allí transcurrían, pero también las construía (2005: 86).

A su vez, se experimentó una fuerte transformación en el plano de las identidades ligadas al género, dado que la caída de los índices de empleo afectó particularmente al universo masculino, lo cual impulsó el ingreso de un mayor número de mujeres al mercado laboral. La desaparición del trabajo como principio regulador de la vida cotidiana se verificó además en el quiebre de la transmisión de esta experiencia por parte de padres a hijos. Los jóvenes de los noventa difícilmente pudieron establecer vinculaciones con el universo laboral en la medida en que el vínculo de sus padres con éste fue revistiéndose progresivamente de características como la inestabilidad y la ausencia de expectativas de progreso. Así, la inserción de los jóvenes en el mercado laboral se vio signada por una doble dificultad: el efecto de las transformaciones producidas en dicho campo –la limitación en la demanda de trabajadores– y la pérdida del rol del trabajo como eje en torno al cual estructurar la vida.

Los cambios en el universo laboral implicaron a su vez profundas modificaciones con relación a la conformación de subjetividades. Kessler (2004) señala que anteriormente el mundo del trabajo regulaba, con sus ritmos, su economía y sus conflictos, la vida local, a la vez que en el plano individual permitía la construcción de una experiencia identitaria.⁶⁹ A partir de las transformaciones operadas en el escenario laboral, el trabajo comenzó a definirse fundamentalmente como un recurso para la obtención de ingresos y en este sentido el autor caracteriza la transformación del campo en términos del pasaje de la lógica del trabajador a la de la provisión:

La diferencia fundamental entre una y otra reside en la fuente de legitimidad de los recursos obtenidos. En la lógica del trabajador, ésta reside en el origen del dinero, fruto del trabajo honesto en una ocupación respetable y reconocida socialmente. En la lógica de la provisión, en cambio, la legitimidad ya no se encuentra en el origen del dinero, sino en su utilización para satisfacer necesidades. Esto

⁶⁹ Al respecto señala que:

Los estudios sobre los expulsados del mundo del trabajo enseñan que, más allá del sufrimiento por la situación actual, la socialización laboral deja una marca indeleble. El desempleo conlleva la interrupción forzada de una experiencia pero no así de las marcas que ésta ha dejado en la construcción del carácter. Muy distintas son las implicancias de una experiencia laboral evanescente, siempre fragmentaria o directamente inexistente; cuando la hubo, se trató de ocupaciones cortas, carentes de los atributos tradicionalmente asociados al trabajo, no sólo por su baja remuneración, sino también porque su brevedad atenta contra las posibilidades de alguna capacitación y de generar lazos duraderos con los compañeros; en suma, la posibilidad de conformarse en el punto de anclaje para algún tipo de construcción identitaria (Kessler, 2004: 250).

es, cualquier recurso, sin importar su procedencia, es legítimo si permite cubrir una necesidad definida subjetivamente por cada uno (Kessler, 2004: 250).⁴⁴

Así, la crisis de uno de los principios reguladores de la vida social, como era entendido y ubicado el trabajo, afectó la organización del mundo social, de las relaciones interpersonales y sociales, y produjo el surgimiento de nuevas formas de agregación. En relación con este punto, Svampa señala que el deterioro de las condiciones laborales fue trazando una creciente distancia entre el mundo del trabajo formal y el mundo popular urbano, cuyas consecuencias implicaron, por un lado, el quiebre del mundo obrero y por otro la fragmentación de los sectores populares.⁷⁰ La creciente pauperización de dichos sectores se relacionó con el incremento de asentamientos precarios y villas de emergencia, que pasaron a conformar núcleos poblacionales –barrios populares– organizados a partir de la presencia de espacios como salas de atención de la salud, comedores populares, comunidades religiosas, entre otros.⁷¹ El proceso, denominado por la autora como “el pasaje de la fábrica al barrio”, indica el fin del universo del trabajo urbano y la emergencia del mundo de los pobres urbanos.

En este marco, comenzaron a experimentarse procesos de des-subjetivización⁷², caracterizados por la imposibilidad de construir la propia

⁷⁰ Los cambios en las relaciones obrero-patronales, en conexión con la deslegitimación y debilitamiento experimentados por las organizaciones sindicales, afianzaron el modelo del individualismo competitivo, que comenzó a erigirse como el camino a seguir dentro del universo laboral. De esta manera, la ciudadanía pasó a definirse en parte en relación con el vínculo que los sujetos establecieron con el plano del trabajo: un sector de la población accedió al reducido mercado laboral, en tanto que se naturalizó la reproducción de la marginalidad de una importante franja social. El mercado se convirtió así en un “núcleo de integración simbólica” (Di Leo, 2006) que reemplazó a los espacios públicos del régimen anterior.

⁷¹ El funcionamiento en el interior de los barrios mantuvo la dinámica de exclusión-inclusión característica de la sociedad toda. Como señala Kessler:

(...) la decisión de las instituciones locales de elegir quién será beneficiario y quién no [de los servicios y planes sociales que se distribuyen] lleva a profundizar las diferencias y fronteras internas hasta la conformación de una población asistida localmente delimitada. (...) la dinámica social actual en los barrios populares de los años noventa tendió a profundizar las pequeñas desigualdades en el interior de una comunidad que ya había perdido los principios de regulación y cohesión proporcionados por el mundo del trabajo (2004: 261).

⁷² Filc cita a Carlos Guzzetti para caracterizar a este fenómeno como “(...) una progresión que va de la reducción del sujeto a un rasgo diferencial (por ejemplo, ‘pobre’), a la desposesión de todo bien, a la pérdida del espacio de la intimidad con la consiguiente desaparición de la capacidad de construir la imagen de sí” (Filc, 2004: 213).

historia, de articular y representar el propio tiempo. "Experiencias de despojamiento", en términos de Judith Filc (2004), que permiten observar la articulación de procesos sociales –despolitización y privatización– con procesos de disolución familiar. Se fue produciendo así un desdibujamiento de la familia como espacio de identificación, de definición, en tanto que se afianzaron procesos de fragmentación y disolución en el interior de las redes sociales. Las transformaciones de los sistemas familiares limitaron la posibilidad de construir espacios comunes, de establecer continuidades entre un pasado, un presente y un futuro compartidos (la caída del sentido de continuidad mencionada por David Harvey), lo cual incidió en la configuración identitaria, tanto en el plano de las identidades individuales como sociales. En relación con lo recién mencionado, Jameson señala que la pérdida en el sujeto de la capacidad de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, ha redundado en que difícilmente sus producciones culturales puedan producir algo más que "(...) cúmulos de fragmentos y una práctica azarosa de lo heterogéneo, fragmentario y aleatorio" (1998: 47).

Parte de los efectos generados por el nuevo modelo puede entenderse como continuación del proceso de deterioro institucional iniciado con la dictadura de 1976. Filc, en su análisis sobre familia y dictadura (1997), sostiene que el discurso de la dictadura (basándose en el modelo de representación tradicional de la familia, en el cual ésta es entendida como célula de la sociedad), utilizó la imagen de la familia para la construcción de la identidad social sobre bases "naturales". Partió de homologar a la nación con la familia, lo cual posibilitó la definición de las relaciones entre el Estado y los ciudadanos como familiares y por ende, el reemplazo de los derechos y deberes de la ciudadanía por la obediencia filial:

La "naturalidad" de los vínculos de parentesco (que determinaba supuestamente que todo descendiente de argentinos formara parte del "pueblo argentino") ocultaba en realidad un procedimiento de elección arbitrario por el cual la "calidad moral" de los argentinos definía su pertenencia o no a la nación. Sólo los "buēnos" hijos-ciudadanos, aquellos en los que podían hallarse los valores "occidentales y cristianos" que conformaban la "esencia del ser nacional", eran "verdaderos hijos argentinos". El único capaz de identificar a sus "verdaderos hijos" era, por supuesto, el Estado-

padre. El vínculo estado-ciudadanía no había perdido su carácter político, sino que éste permanecía cubierto por el velo de la metáfora de la nación-familia (Filc, 1997: 46-47).

Dentro de este esquema, los “hijos-ciudadanos” cuya conducta no era aprobada por el “Estado-padre” eran considerados no aptos para integrar la “familia-nación” y por lo tanto debían ser expulsados, eliminados. Como indica la autora, se esperaba que este modelo fuera reproducido en el interior de cada familia-célula, lo cual propiciaba la reproducción del autoritarismo dentro del hogar.

La reconfiguración del espacio público y privado que tuvo lugar durante los gobiernos militares incidió a su vez en la organización de la estructura familiar ya que, argumentando tareas de protección frente al “enemigo”, el Estado tomó intervención en esferas tradicionalmente entendidas como privadas (contradiendo su rol de garante de la privacidad). El “enemigo” fue caracterizado discursivamente a través de la metáfora de la enfermedad, como una infección contagiosa que podía afectar a cualquier ciudadano y penetrar en todos los ámbitos de la vida social. De esta manera, la diferenciación entre lo privado y lo público perdió toda significación, dado que cualquier espacio era susceptible de convertirse en objeto de la represión estatal.

Por otra parte, el espacio doméstico fue transformado al ritmo de los cambios impuestos por el accionar militar. Las organizaciones de familiares de detenidos-desaparecidos construyeron un discurso que socializaba sus vivencias ubicándolas como colectivas, proponiendo una idea de familia como comunidad. Esta resignificación implicó modificaciones en la idea de familia, ya que en el modelo de comunidad, la familia no se circunscribía necesariamente a las personas unidas por lazos de parentesco, sino que nucleaba a quienes compartían un mismo objetivo político (Filc, 1997). A su vez, el sistemático plan de apropiación de menores llevado adelante por los gobiernos de la dictadura militar, instaló la pérdida de identidad como otro de los elementos que afectaron la conformación de los sistemas familiares y, en un plano más amplio, transformaron profundamente la estructura de la sociedad.

A través de las acciones represivas llevadas adelante por los gobiernos militares, del extendido sentimiento de amenaza y temor construido a través de las prácticas discursivas dominantes, de la resignificación de los espacios

públicos y privados, se fue produciendo en la sociedad una progresiva disolución de las redes de relación cuyos efectos se prolongarían y visibilizarían durante las décadas siguientes.

De esta manera, es posible establecer algunas continuidades entre dictadura y democracia neoliberal ya que, como sostiene Filc: “En ambos casos la reconfiguración de lo público y lo privado (en todos los sentidos de ambos términos), la construcción del sujeto nacional/político y las modalidades del control social generaron modalidades de des-subjetivización que llevarían a la progresiva aparición de nuevas subjetividades” (2004: 198).

En relación con el espacio público (en el sentido mencionado en el comienzo de este apartado), durante la década del noventa el Estado y las instituciones ligadas al mismo experimentaron un proceso de reconfiguración del rol y las funciones que habían ejercido en épocas anteriores. Como expresa Murillo:

Las dos propiedades fundamentales del Estado moderno eran soberanía y territorialidad, ellas, tras la mutación histórica que ha comenzado a operarse desde los '70 y que se consolida a partir del consenso de Washington⁷³ y la caída del muro de Berlín, se desarticulaban paulatinamente –al menos en los países del tercer mundo–. Esa desarticulación se vincula a la incorporación de dos funciones básicas que adquirió el nuevo Estado: facilitar el flujo del capital transnacional y operar como policía frente a los conflictos emanados de la nueva cuestión social, en la cual reaparece una nueva forma de desmesura. De ese modo el Estado modifica sus estrategias gestoras de espacios y cuerpos (2005: 52-53).

Retomando una idea ya planteada en este capítulo, la Argentina de la década del noventa puede considerarse como la culminación de un proceso iniciado en los años setenta, caracterizado por el desarrollo de políticas de flexibilización laboral, el crecimiento del desempleo y el aumento de la marginalidad.⁷⁴ En el plano político-institucional, la última dictadura militar

⁷³ El consenso de Washington constituyó un conjunto de medidas económicas diseñado durante los noventa por el economista norteamericano John Williamson, destinado a aplicarse en los países de América Latina. Estas promovían la reducción del Estado, la privatización de las empresas públicas, la flexibilización y desregulación del mercado económico y laboral y la reducción de la deuda pública mediante cortes radicales en los gastos sociales (Isla y Míguez, 2001).

⁷⁴ Durante la década del noventa en la Argentina (como en América Latina en general) se incrementaron significativamente los índices de delito y violencia social. Si bien no puede plantearse una relación directa entre el aumento de la desigualdad y el de las tasas de violencia (a riesgo de caer en lo que Kessler, 2004, llama “falacia ecológica”: la extrapolación

disolvió completamente las instancias institucionales legítimas, lo cual posibilitó el surgimiento de sistemas de asociación ilícita entre funcionarios, políticos e integrantes de las fuerzas de seguridad (Ciafardini, 2006). Muchas de estas prácticas encontraron diversos modos de continuidad luego del advenimiento de la democracia. Con respecto al funcionamiento de la institución policial, Marcelo Sain (2002) señala que los ilegalismos cometidos por la policía durante la última dictadura militar, continuaron practicándose habitualmente en la institución estatal, luego del retorno a la democracia. El autor se refiere por un lado a los métodos de represión (tortura y asesinatos), por otro lado a la incursión en hechos ilegales “comunes” por parte de los miembros de la fuerza (extorsión a delincuentes para evitar la encarcelación, habilitación para la realización de acciones ilegales a cambio de dinero: prostitución, juego clandestino, robos), o directamente a la participación en bandas delictivas (las llamadas “bandas mixtas”). De esta manera, el advenimiento de la democracia no produjo grandes modificaciones en cuanto al modo de operación de la institución, pero sí generó un mayor involucramiento del poder político en la acción policial.⁷⁵

La relación de parte de los agentes estatales (especialmente los relacionados con la seguridad pública: judiciales, policiales, penales) con la transgresión de la normatividad, instaló el cuestionamiento sobre el Estado en tanto institución que encarna el orden normativo de la sociedad. Isla y Míguez

de condiciones estructurales como causas de comportamientos microsociales), resulta innegable que el deterioro socioeconómico experimentado como consecuencia de la implementación de políticas neoliberales, así como del nuevo escenario económico mundial, se vincula con el aumento de la conflictividad social. Como señala Mariano Ciafardini: “El deterioro social no se relaciona de manera directa con el incremento de violencia social, sino que activa complejos procesos de degradación de las formas de organización económica y social que incluyen aspectos individuales y familiares, institucionales y políticos” (2006: 46).

⁷⁵ Se configuró un modelo llamado “de policiamiento regulatorio del delito” (Sain, 2002), que puede describirse en los siguientes términos:

Esta modalidad regulatoria de policiamiento asemeja en su funcionamiento casi a un esquema patrimonial/feudal en el que, como si fueran relaciones de vasallaje, cada cuadro superior en la estructura estatal/burocrática de poder tiene la capacidad de extraer un “canon” para su disfrute personal a quienes se encuentran por debajo. Tal como en aquellas relaciones tradicionales, esta capacidad de exacción tiene que ver con la posibilidad de “proteger” a los subordinados. Pero, en muchos casos esta protección se halla vinculada a la posibilidad de otorgar impunidad frente a la ley. Es decir, que se genera un sistema en el que cada instancia institucional garantiza la protección frente a una potencial acción legal (impunidad) a la inmediatamente subordinada, y en función de eso obtiene un beneficio económico (Isla y Míguez, 2003: 308-309).

indican que tradicionalmente la teoría social ha considerado al Estado en estos términos, es decir, como instancia reguladora del orden social. Pero las particularidades del caso argentino tornan difícil su encuadre dentro de esta perspectiva:

Los agentes estatales en la Argentina, por lo menos en muchísimas oportunidades y en muchísimos sectores del Estado, parecen no responder a los intereses colectivos o a los intereses de una "clase", sino a los intereses particulares y coyunturales de las propias burocracias estatales (Isla y Míguez, 2003: 23).

Esto complejizó significativamente el escenario de la conflictividad social, dado que las organizaciones supuestamente encargadas de promover el cumplimiento de la norma, han sido en realidad las que en muchas oportunidades promovieron y promueven su vulneración. Así, el Estado argentino fue apareciendo como promotor de la transgresión normativa y como un agente productor del delito, lo cual puede relacionarse con el aumento de la violencia social: "(...) las prácticas ilegales en las que incurre gran parte de las instituciones paradigmáticas de la moral del Estado, las han deslegitimado a tal punto que se han transformado en un factor central, por vías directas o indirectas, en la producción de la violencia urbana/delincuencia actual" (Isla y Míguez, 2003: 317).

La deslegitimación del Estado conllevó a su vez la pérdida de la eficacia simbólica de la ley. Las fronteras entre la legalidad y la ilegalidad se desdibujaron y el estatuto normativo de la ley se tornó débil. La falta de experiencias familiares, escolares⁷⁶ tendientes a internalizar una normatividad, son procesos que pueden relacionarse con esta problemática. Kessler indica que "(...) hay un no lugar para la ley en el accionar de un individuo expulsado de todo marco de protección simbólico y material" (2004: 59).⁷⁷ La

⁷⁶ El desdibujamiento de la ley también aparece en relación con las instituciones escolares. La escuela exhibe en la contemporaneidad su decadencia como constructora de ley.

⁷⁷ El autor señala que para los jóvenes estudiados en su trabajo (autores de delitos contra la propiedad): "La policía tiene poco que ver con la ley, es una banda más, mejor armada y más potente" (2004: 126); así como que en términos generales para estos jóvenes "(...) no hay ninguna institución que represente la ley (...) la dimensión de la ley no parece haber sido una experiencia sistemática en sus familias, sus escuelas o en las relaciones en el barrio" (Kessler, 2004: 252). Como señala Murillo, en este marco "El delito deja de ser lo 'Otro' del sistema, el afuera, para tornarse un elemento central del mismo. La norma entra en caducidad y los límites se tornan crecientemente difusos" (2005: 53).

desvinculación por parte del Estado de gran parte de las instituciones que en épocas anteriores funcionaban como reguladoras de la vida social ha generado que todo conflicto de intereses sea visto como privado. Así, la intervención de una institución pública en tanto ley no puede legitimarse.

El arco de transformaciones mencionado hasta aquí se inscribe en un escenario que ha sido, como parte de una relación dialéctica, a su vez profundamente atravesado por el proceso de cambios: el espacio urbano. En este sentido, la dinámica inclusión-exclusión que caracterizó a la escena social en la Argentina de fines de siglo XX, se manifestó asimismo en el diseño del espacio urbano y suburbano.⁷⁸ A la par de la multiplicación de las villas de emergencia y los asentamientos precarios, se desarrolló un modelo de nuevas urbanizaciones privadas (barrios cerrados), presentados como micro-mundos (su planificación incluía la cercanía de establecimientos escolares, comerciales, complejos destinados a la recreación), que limitaban la interacción de los distintos grupos sociales y permitían desarrollar la vida lejos de los “peligros” urbanos, así como la construcción de una noción de distinción.⁷⁹

A los barrios cerrados puede sumarse la proliferación de centros comerciales, autopistas y ámbitos de recreación constituidos como espacios que suponen y constituyen un determinado tipo de usuario, de consumidor.⁸⁰

En este sentido, Adrián Gorelik (2004: 193) señala que la acelerada privatización de espacios públicos operada en la ciudad de Buenos Aires

⁷⁸ Como se mencionó, el desmantelamiento –a raíz de la política de privatizaciones llevada adelante durante los noventa– de la gran mayoría de las empresas estatales, algunas de grandes dimensiones como SOMISA e YPF, implicó la pérdida del empleo de una numerosa cantidad de trabajadores y fuertes transformaciones en el diseño de ciertos enclaves poblacionales, directamente afectados a la presencia de dichas empresas.

⁷⁹ Cecilia Arizaga (2003) señala al respecto que la clase media beneficiada por el modelo aplicado durante los noventa fue la principal destinataria de las nuevas urbanizaciones, dado que el estilo de vida ligado a ellas le permitió la toma de distancia con relación al sector inmediatamente inferior: la clase media que experimentó un descenso en sus condiciones de vida a partir de la instauración del modelo.

En este sentido, Gorelik (2004: 216) considera a los nuevos enclaves “máquinas de dualizar”, instaladas en una ciudad (en su “afuera”) que tradicionalmente había resistido a la simplificación dualista con que se suele caracterizar a la mayoría de las ciudades latinoamericanas.

⁸⁰ En relación con la reorganización privada de los accesos a la ciudad desarrollada durante los noventa, Gorelik indica que ésta gozó de un tácito consenso, “(...) como si no fuera el resultado de claras opciones en las políticas del transporte y el desarrollo territorial, sino simplemente la satisfacción de una necesidad inscrita en la lógica de la modernización” (2004: 214).

durante la década del noventa determinó en gran medida el pasaje de la “ciudad-industria”⁸¹ a la “ciudad de los negocios”, un modelo de ciudad que convierte a sus espacios e infraestructuras públicas en objeto de negocio.⁸² La política de “urbanización” del capital privado se transformó así en un elemento directamente relacionado con la crisis de la sociedad civil:

Si pensamos el espacio público no como el espacio abierto, verde o de propiedad estatal, sino como el tablero político-urbano que hace posible la aparición de lo diferente, el lugar plural cuya riqueza favorece tanto el conflicto como una potencial integración social, política y cultural, creo que se hace fácilmente entendible el significado de esta crisis. Porque la principal novedad de estos años quizás no sea tanto la mera caída económica de extensos sectores de las capas medias y bajas, como el hecho de que la sociedad la haya tomado como un dato ineliminable, que haya configurado su nuevo paisaje cotidiano haciendo de ese dato una realidad permanente: el paisaje de la fractura social y urbana (Gorelik, 2004: 211-212).

En la configuración de este “nuevo paisaje cotidiano” incidió a su vez el incremento de los flujos migratorios experimentado durante los últimos años. En el marco de la nueva organización transnacional del trabajo, caracterizada por el traslado (en el interior de cada país o desde otros países) de migrantes en busca de mejores condiciones de trabajo o de trabajo en sí mismo, el

⁸¹ La ciudad-industria se origina en la conversión de la ciudad occidental del siglo XIX en una industria en sí misma (cuando anteriormente se instituía como el espacio de emplazamiento de la industria): “(...) la ciudad puede o no tener en el centro de su funcionamiento económico a la industria, pero ella misma es una industria en cuyo ciclo de producción está implícita la propia expansión metropolitana” (Gorelik, 2004: 194). El proceso de decadencia de la ciudad-industria se inicia en los años setenta y se agudiza durante la década del noventa.

⁸² De esta manera:

La ciudad de los negocios rompe la relación público/privado que garantiza la vida económica y política del artefacto ciudad de varias maneras. En primer lugar, decretando que el espacio público es un ámbito de “satisfacción de necesidades” con las que, por añadidura, el Estado ya no puede cumplir; de ese modo reduce el espacio público a la rentabilidad de sus funciones en términos de intereses privados y convierte al ciudadano en un cliente. En segundo lugar, reemplazando la infraestructura colectiva de servicios, con la que antes garantizaba el ciclo productivo de la industria-ciudad por una oferta fragmentada y diferencial de infraestructura hipermoderna pero individual: la telefonía celular, los generadores eléctricos, pero también la seguridad, apuntan a discriminar cada vez más áreas de ciudadanía, frente a una planta de infraestructura pública colapsada para el conjunto de la ciudad (Gorelik, 2004: 202).

espacio urbano de las grandes ciudades se convirtió en un territorio en disputa.⁸³

De esta manera, la escena que “emerge al despejarse la red pública de tensión cohesiva” (Gorelik, 2004: 188) permite caracterizar a la Argentina de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI como una época atravesada por un proceso de desinstitucionalización, en el que el peso y lugar de las instituciones anteriormente reguladoras de la vida social (el orden familiar, el universo del trabajo, la normatividad de la ley, la antigua relación entre los espacios urbanos y no urbanos) se diluye progresivamente. No se trata aquí de sostener una visión “obnubilada por la representación paradisíaca de una sociedad ‘orgánica’ perdida”, como sostiene Lyotard⁸⁴, sino de analizar las características que adquiere el campo social en una determinada coyuntura.

De este modo, las transformaciones políticas, económicas y socioculturales experimentadas en el período analizado, en parte producto del deterioro institucional iniciado durante la dictadura militar, confluyeron en los noventa en la configuración de un nuevo escenario, signado por la desestructuración y fragmentación de las redes de relación microsociales, es decir, del tejido social.

A modo de recapitulación de lo expuesto a lo largo del capítulo, puede concluirse que las nociones de tiempo y espacio son consideradas en este trabajo como categorías a partir de las cuales proponer una interpretación de un objeto histórico: el surgimiento de un movimiento cinematográfico en la Argentina de fines del siglo XX. En relación con el desarrollo de dicha interpretación, se han analizado los distintos modos de organización y periodización del momento histórico en cuestión, buscando determinar los ejes

⁸³ Murillo sostiene al respecto: “Los espacios urbanos son los lugares privilegiados para la sobrevalorización del capital corporativo y para la desvalorización de los desocupados, los trabajadores precarizados y los inmigrantes cuyas identidades no están incorporadas a las tradiciones locales” (2005: 51-52).

⁸⁴ Lyotard expresa que de la descomposición de los “grandes relatos”:

Se sigue eso que algunos analizan como la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales lanzados a un absurdo movimiento browniano. Lo que no es más que una visión que nos parece obnubilada por la representación paradisíaca de una sociedad “orgánica” perdida (1986: 36).

a partir de los cuales el mismo ha sido construido. Se trata de una época caracterizada como "nueva", lo cual la convierte, siguiendo a Koselleck, en un escenario propicio para el surgimiento de nuevos modos de asimilar la experiencia, de configurar el tiempo histórico. Entre las variables que instituyen a la época como signada por la novedad aparecen los nuevos modos de conceptualizar y representar el tiempo y el espacio. En este sentido, se han mencionado los rasgos principales del proceso de transformaciones experimentado en relación con la conceptualización del tiempo y el espacio, así como los efectos del mencionado proceso en cuanto a la configuración del tejido social en la sociedad argentina de fines del siglo XX.

De esta manera, lo explicitado en el capítulo establece los parámetros a partir de los cuales se postula al tiempo y al espacio como categorías de análisis y constituye la primera instancia de un desarrollo interpretativo que en un segundo momento (el trabajo realizado con el corpus de películas) supone el análisis de los modos de construcción e inscripción de las representaciones espacio-temporales en la textualidad fílmica que instaaura el nuevo cine argentino, cuyos rasgos y características principales se analizan en el siguiente capítulo.

Capítulo 2

El nuevo cine argentino

En este capítulo se propone una caracterización del objeto de estudio, esto es, del nuevo cine argentino como movimiento cinematográfico, considerando sus antecedentes, precursores y características generales. De este modo, se busca delimitar, por ende construir, el campo de análisis, así como explicitar los presupuestos que guían dicha delimitación-construcción.

2.1 Antecedentes y precursores

2.1.1 El nuevo cine argentino de la década del sesenta

El nuevo cine argentino de los noventa ha sido en numerosas ocasiones comparado o relacionado con el movimiento de igual nombre que se desarrolló en la Argentina durante los años sesenta.⁸⁵ De este modo, resulta pertinente señalar y analizar algunas características de la posteriormente llamada Generación del '60⁸⁶, a los fines de establecer cuáles de las mismas pueden ubicarse como antecedentes del nuevo cine argentino de los noventa.

El inicio del nuevo cine argentino de los sesenta suele situarse en la reacción que generó en la prensa y cierto sector del público, la mala calificación recibida en el año 1959 por la película de Simón Feldman *Los de la mesa diez*. Dicha calificación ubicaba al filme como de exhibición no obligatoria, lo cual

⁸⁵ Ver especialmente el libro editado por Fernando Martín Peña: *Generaciones 60/90* (2003).

⁸⁶ Fue la crítica periodística cinematográfica la que la denominó de esa manera. Uno de los primeros artículos en hacer referencia a dicha denominación fue el publicado por Alberto Ciria y Jorge López en los números 8 y 9 de la revista *Cinecrítica*, en 1962. En relación con el término "generación", Gonzalo Aguilar sostiene que:

La denominación, en sí misma válida, ha sido aplicada con un sentido bastante inexacto y connota, inevitablemente, la idea de un corte por la edad biológica de sus integrantes. Pero el término "generación" sólo erróneamente puede considerarse, en este caso, como un grupo de personas que actúa de un modo conjunto a partir del denominador de una edad común. (...) lo que designa el término Generación del '60 es una transformación epocal que afecta principalmente al campo cinematográfico tal como estaba constituido hasta ese entonces (2005: 82).

implicaba serios problemas para su difusión y circulación.⁸⁷ La reacción de la prensa (especialmente la del diario *La Nación* y sus cronistas de espectáculos en aquel momento: Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schoo) logró revertir la medida, por lo cual la película fue recalificada con la letra A y finalmente estrenada comercialmente.

La agrupación denominada nuevo cine argentino reunió a un grupo heterogéneo de directores entre los que pueden mencionarse a Rodolfo Kuhn, David Kohon, Manuel Antín, Lautaro Murúa, Fernando Birri, Ricardo Alventosa, Enrique Dawi, José Martínez Suárez, René Mugica, Osías Wilensky, Guillermo Fernández Jurado y Leonardo Favio. Resulta explícita la decisión por parte de los cineastas y de los críticos de no considerar al nuevo cine de los sesenta como un movimiento, basada fundamentalmente en la diferencia de criterios estéticos de las películas incluidas en él.⁸⁸ Si efectivamente la disparidad estética resulta innegable, existe otro tipo de factores que permite sostener la existencia de un nucleamiento o una agrupación, ya que más allá de que los filmes no compartan en todos los casos una misma propuesta estética, pueden encontrarse puntos en común en cuanto a la búsqueda de diferenciación con respecto al cine precedente, los nuevos modos de vinculación con la producción y exhibición de los filmes, la incorporación de nuevas formas narrativas, entre otros.

Un amplio consenso entre los trabajos que han abordado el nuevo cine argentino de la década del sesenta permite establecer que una de las características centrales de la agrupación fue su carácter de ruptura con respecto al cine inmediatamente anterior. Gonzalo Aguilar (2005) señala al respecto que con el surgimiento de los nuevos cineastas el mapa de la cinematografía nacional experimentó un cambio que lo atravesó completamente, llegando a instaurar una modificación integral que abarcó desde las narrativas hasta los circuitos de distribución. A la vez, Claudio

⁸⁷El Ente de Calificación Cinematográfica decidía entre calificar A o B los filmes, lo cual determinaba su exhibición en salas centrales o periféricas.

⁸⁸ Simón Feldman sostiene al respecto: "(...) no existió un 'movimiento', ni una labor conjunta específica que hubiera puesto en marcha un programa o algo similar. Hubo sí, características comunes nacidas de una voluntad de expresión más auténtica frente a la realidad cotidiana y a la necesidad de escapar a condicionamientos de forma y fondo" (1990: 50). Asimismo, Lautaro Murúa aclara que el nuevo cine sólo fue una coincidencia de deseos y de voluntades y no una propuesta con estatutos (en Claudio España y Ricardo Manetti, 1999).

España y Ricardo Manetti (1999) sostienen que el advenimiento del nuevo cine se enlazó directamente con el naufragio de las formas tradicionales de producción, esto es, el sistema de estudios vigente hasta el momento, que había entrado en crisis económica y de credibilidad no sólo en la Argentina sino en el resto de las cinematografías mundiales.⁸⁹ En este sentido, el nuevo cine argentino de los sesenta se alineó con la aparición de otros movimientos renovadores, con los que compartió la intención de diferenciación con respecto al cine precedente: la *Nouvelle Vague*, el *Free Cinema*, el *Cinema Novo*, el *New American Cinema* (la apelación a la novedad, a lo nuevo que aparece en los nombres de la mayor parte de estos movimientos da cuenta de la intención de marcar diferencias con el cine anterior). Sin pretender establecer correspondencias directas entre estos movimientos, ya que cada uno posee su propia complejidad y especificidad estética, resulta claro que un punto en común entre todos es la irrupción de la noción de autor, el "auteurismo" en términos de España (1999), que propone al autor como un realizador cuya obra manifiesta consistencia temática y de estilo y deja huellas dentro del modelo representativo-narrativo al que pertenece.

En relación con el plano político-institucional, a comienzos de la década del sesenta la sociedad argentina experimentaba las transformaciones derivadas de la caída del gobierno peronista. La tensión entre "integracionismo y desintegracionismo"⁹⁰ signaba la escena política, a la vez que la oposición modernización-nacionalización (o bien internacionalización-regionalización) dominaba el horizonte cultural del momento.

⁸⁹ Con relación a la crisis del sistema de estudios, Ana Laura Lusnich (2005) sostiene que: Luego de la Segunda Guerra Mundial, las reglas que regían el mercado comenzaron a cambiar radicalmente. La injerencia del poder político en la actividad cultural y una serie de factores coyunturales, internos a la industria cinematográfica (la escasez de película virgen, el avance del cine mexicano y norteamericano en los mercados latinoamericanos, la reducción del público interno, la emergencia del modo de producción independiente, el auge de la televisión y las prácticas de desestabilización y ruptura mencionadas), se amalgamaron y, luego de diez años de crisis, anunciaron el retroceso definitivo del poder financiero e institucional del sistema de estudios.

⁹⁰ Tras la caída de Perón tomaron forma dos posiciones opuestas: el integracionismo (representado por los sectores peronistas y el radicalismo intransigente, que propiciaba la asimilación del peronismo a la vida política) y el desintegracionismo (representado por los sectores liberales, parte del ejército y el radicalismo del pueblo, que favorecía la proscripción del peronismo).

A la aparición de nuevos discursos (Sartre y Gramsci se erigían como dos de los intelectuales con fuerte presencia en el campo intelectual argentino), se sumaba la influencia de los movimientos artísticos europeos y los movimientos revolucionarios latinoamericanos, fundamentalmente la Revolución Cubana. En este marco, el cine no permaneció ajeno al proceso de cambios y transformaciones. La intención de los nuevos directores de diferenciarse de las formas tradicionales de hacer cine y de renovar las antiguas estructuras, conllevó el surgimiento de nuevos canales para llevar adelante la producción y exhibición de los filmes. Así, alejándose del esquema que proponía el sistema de estudios (el cual se hallaba además en crisis, como se ha señalado), la búsqueda de caminos alternativos para la realización de películas hizo surgir una nueva generación de productores. De este modo, comenzaron a destacarse en dicho campo Marcelo Simonetti, Nestor Gaffet, y Leo Kanaf, así como la Escuela de Cinematografía de Santa Fe, a través de la cual se realizó *Tire dié* (Fernando Birri, 1956-1958, 1960).

Si bien en 1957 se promulgó un decreto-ley, el 62/57,⁹¹ que promovía el cine argentino al disponer la apertura de un Centro Experimental para la formación de directores y técnicos, así como a través del otorgamiento de créditos y subsidios para los nuevos realizadores, las dificultades que enfrentaban las películas a la hora de su calificación generaban numerosos problemas en el plano de la exhibición.⁹² Buscando superar estos impedimentos los directores intentaron otros caminos para efectivizar la circulación de películas: la exhibición en cineclubes (Núcleo, fundado por Salvador Samaritano en 1954, el cineclub de Santa Fe, el cineclub de Mar del Plata) o en salas de arte y ensayo, así como la presentación de los filmes en festivales internacionales.

⁹¹ Ana Laura Lusnich (2005) señala que:

La nueva ley tomaba en cuenta el aspecto industrial y comercial, reparando también en la dimensión artística y educativa. Hacía resaltar la inclusión del cine dentro de la libertad de expresión, eliminaba la censura y el corte. Pese a sus virtudes, su sanción se demoró casi un año y se hizo efectiva durante el gobierno de Pedro Eugenio Aramburu.

⁹² En 1962, forzado por un contexto de descontento manifiesto, el Ente Calificador revisó sus decisiones previas y permitió la exhibición en salas comerciales de algunos de los filmes que anteriormente no habían podido ser estrenados: *Los inundados*, de Fernando Birri, *Dar la cara* de José Martínez Suárez y *Prisioneros de una noche*, de José Kohon. En 1964 pudo estrenarse *La herencia*, de Ricardo Alventosa (Lusnich, 2005).

El apoyo que la crítica especializada brindó al nuevo cine argentino también fue decisivo para fomentar la circulación de los filmes. Junto a la emergencia de los nuevos directores y técnicos comenzó a tomar protagonismo un conjunto de críticos, entre los que se destacaron Agustín Mahieu, Mabel Itzcovich, Simon Feldman, Tomás Eloy Martínez, Ernesto Schoo, Edgardo Cozarinsky, Edmundo Eichelbaum, Víctor Iturralde, Homero Alsina Thevenet, Nicolás Mancera, Rolando Fustiñana y Jorge Couselo.⁹³ Este nuevo estilo de periodismo, que colaboró en gran medida en la difusión de las películas, se desarrolló fundamentalmente en las revistas *Cuadernos de cine*, dirigida por Simón Feldman y Mabel Itzcovich; *Cinecrítica*, dirigida por Oscar Cantor; *Flashback*, dirigida por Edgardo Cozarinsky y Alberto Tabbia; *Tiempo de Cine*, publicada por el cineclub Núcleo y *El escarabajo de oro*, dirigida por Abelardo Castillo.

El nuevo cine argentino contó además con la colaboración en la escritura de los guiones de una nueva generación de escritores, novelistas y autores dramáticos, entre los que puede mencionarse a Beatriz Guido, Marco Denevi, Augusto Roa Bastos, David Viñas, Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún, María Angélica Bosco, entre otros.

Como se señaló con anterioridad, el nuevo cine argentino de los sesenta buscó diferenciarse claramente del cine realizado precedentemente. La renovación abarcó, además de los aspectos ligados a la producción, distribución y exhibición de los filmes, profundas transformaciones en el plano del lenguaje cinematográfico. El abandono del modelo genérico dio lugar a la aparición de nuevos elementos en la estructura dramática de los filmes, como por ejemplo el reemplazo del protagonista como eje central de los relatos por narraciones más complejas que involucraban la participación de varias líneas argumentales y la sustitución de la clausura narrativa característica del cine

⁹³ Paula Felix-Didier señala al respecto que:

A un cine nuevo correspondió una crítica nueva que se concibió como herramienta de análisis, conocimiento y producción ideológica. El crítico de cine pasó a ser un especialista, poseedor de un saber autónomo y un lenguaje específico. Como nunca antes, y probablemente como nunca después, la crítica fue formadora de opinión, terreno de discusión y participante activa en las transformaciones del medio cinematográfico nacional. Las revistas se constituyeron en un espacio desde el que se promovió la discusión acerca del cine nacional y su estatuto como producto cultural. Editoriales y artículos reclamaron la necesidad de una política cultural respecto del cine y propiciaron el estímulo a la producción independiente y la promoción de la formación técnica y artística (2003: 328).

clásico por finales abiertos que posibilitaban una mayor participación del espectador en la construcción de sentidos en los filmes. Los realizadores trabajaron explicitando la presencia de la cámara a través del tratamiento del encuadre, la angulación⁹⁴, el movimiento. A la vez, buscando oponerse al cine de estudios, rodado prácticamente en su totalidad en decorados interiores, el nuevo cine utilizó el espacio de la ciudad como escenario privilegiado. Los recorridos continuos sin destino fijo, la “estética del deambular”, presente en gran parte de los filmes, encontró en la ciudad el contrapunto necesario para desarrollarse.⁹⁵

La renovación del plantel de intérpretes fue otro de los rasgos distintivos del nuevo cine. Los nuevos actores poseían formación profesional (en general eran egresados del Conservatorio de Arte Dramático) y en su trabajo buscaron oponerse al modelo de actuación hegemónico durante la vigencia del sistema de estudios. Se incorporaron nuevos registros discursivos (el lenguaje coloquial hasta el momento ausente) y de este modo se fue construyendo un estilo de actuación anclado en la búsqueda de un verosímil realista.

Pese a los esfuerzos del conjunto de realizadores, técnicos y críticos, la ausencia de una política que permitiera continuidad en la producción y exhibición fue mermando las posibilidades de gestión y circulación de los filmes y la Generación del '60 fue lentamente desapareciendo. Como indica uno de sus integrantes, Simón Feldman: “(...) lo que puede marcarse efectivamente como falencia fue la incapacidad para estructurar una salida económica en la distribución y, sobre todo, en la exhibición de las películas realizadas” (1990: 103). Feldman agrega que la caída del gobierno de Illia y la asunción del gobierno militar de Juan Carlos Onganía contribuyó a la desaparición del grupo.

⁹⁴ *La herencia* (Ricardo Alventosa, 1962) presenta por ejemplo imágenes del Obelisco desde distintos puntos de vista: de frente, rotado hacia la izquierda, girado hacia la derecha, invertido, etc.

⁹⁵ Buenos Aires resulta claramente reconocible en la mayor parte de los filmes del período. Pueden observarse la Costanera Sur (*Los jóvenes viejos*, Rodolfo Kuhn, 1961), la plaza San Martín y los lagos de Palermo (*Tres veces Ana*, David Kohon, 1961), la Avenida 9 de Julio (*Los de la mesa diez*, Simón Feldman, 1960), el Obelisco (*La herencia*, Ricardo Alventosa, 1962), la zona del Puerto y la Plaza de Congreso (*Alias Gardelito*, Lautaro Murúa, 1960); así como ciertos espacios suburbanos (el Tigre en *Tres veces Ana* y en *Los de la mesa diez*) y lugares de veraneo como Mar del Plata (*Los jóvenes viejos*) o Villa Gesell (*Los inconstantés*, Rodolfo Kuhn, 1963). En algunos casos aparecen escenarios del interior del país: en *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960) filmada en el norte argentino y en los trabajos de Fernando Birri (*Tire die*, 1956-1958, 1960) y *Los inundados*, 1961), filmadas en el Litoral.

De esta manera, puede considerarse que el nuevo cine argentino de los sesenta comparte algunas de sus características con el movimiento de los noventa, así como que, en cierta forma, funciona como su antecedente. La diferencia fundamental entre ambos radica en que la Generación del '60 no logró la inserción institucional que sí consiguió el cine de los noventa (como se desarrolla más adelante, en el apartado 2.2). Sin embargo, es posible encontrar puntos en común en cuanto a la búsqueda de diferenciación con respecto al cine precedente, los planteos de renovación de las formas narrativas y los nuevos modos de vinculación con la producción y exhibición de los filmes.

Si bien la búsqueda de ruptura con respecto a un programa estético anterior es un elemento recurrente en la historia de los movimientos artísticos (en su versión hegemónica la historia del arte se construye y organiza en base a procesos articulados a través de la dinámica oposición-renovación), puede pensarse que la aparición de una propuesta diferencial en el cine de los sesenta y los noventa presenta ciertas particularidades. Se trata del vínculo que es posible establecer en ambos casos entre la aparición de una nueva discursividad y la producción de lecturas críticas sobre el campo socio-histórico en el que ésta surge y se desarrolla. Es en este sentido que considero a la Generación del '60 como antecedente del nuevo cine argentino de los noventa; es decir, en tanto agrupación que configuró, a través de su búsqueda renovadora (a nivel de las estructuras de producción y exhibición y en lo relativo al lenguaje cinematográfico), una actitud crítica, activa, de permanente diálogo con su contexto epocal.

2.1.2 El cine previo al nuevo cine argentino de los noventa. Contexto de producción y exhibición

El cine comprendido desde el final de la dictadura y hasta 1995, año en el que puede ubicarse el inicio del nuevo cine argentino, puede ser dividido en dos etapas que, como señala España (1994), se corresponden con las dos instancias políticas atravesadas por el país durante las décadas del ochenta y del noventa. Los primeros seis años (1983-1989), el Instituto Nacional de Cinematografía fue dirigido por el realizador Manuel Antín. Si bien en este período el cine argentino produjo algunas películas que lograron una

importante convocatoria de público (*Camila* –María Luisa Bemberg, 1984– y *La historia oficial* –Luis Puenzo, 1985– fueron vistas por más de dos millones y un millón y medio de espectadores respectivamente) y se afianzó en los festivales internacionales, la crisis económica y financiera que tuvo lugar durante el gobierno de Raúl Alfonsín incidió fuertemente en la industria cinematográfica. A las dificultades experimentadas por los directores para la realización y exhibición de los filmes, se sumó un paulatino cierre de salas en todo el país, así como un descenso en el número de espectadores asistente a los estrenos nacionales.

Durante la segunda etapa (1989-1995), coincidente con el primer mandato de Carlos Menem, el Instituto Nacional de Cinematografía fue dirigido sucesivamente por René Mugica, Octavio Getino, José Anastasio, Guido Parisier, Antonio Ottone y finalmente por Julio Mahárbiz, quien se convertiría en una figura clave en el mapa cinematográfico nacional durante la segunda mitad de los noventa.⁹⁶ La crisis que venía experimentando la industria cinematográfica se profundizó aún más a comienzos de la década. En 1991 el número de estrenos locales se redujo a dieciséis, en tanto que el año siguiente se estrenaron diez películas argentinas en parte de las doscientas ochenta salas que permanecían abiertas. A mediados de la década comenzaron a producirse importantes transformaciones en el plano de la exhibición, a partir del desembarco en el país de cadenas multinacionales como *Hoyts-General Cinema*, *Showcase*, *Village* y *Cinemark*, que instalaron complejos cinematográficos emplazados siguiendo el criterio de los centros comerciales, con varias salas cada uno y equipados con tecnología de última generación. De esta manera, los antiguos circuitos nacionales de exhibición (SAC –Sociedad

⁹⁶ Según Diego Battle:

Este animador y productor de espectáculos folklóricos se convirtió en el amo y señor del cine argentino con una gestión peronista que fue acusada de múltiples casos de corrupción, pero que paradójicamente –en medio de un gobierno conservador como el de Carlos Menem– le imprimió un dinamismo inédito al sector. Fue así como, tras la penosa temporada de 1994, ya al año siguiente se produjeron 23 estrenos que convocaron a 2.123.830 espectadores, cifras que saltaron hasta los 39 lanzamientos en 1996 y a las 5.229.674 entradas vendidas de 1997. Durante esa temporada y también en la siguiente, el INCAA disfrutó de presupuestos récord de 70 millones de dólares anuales, de los cuales casi 40 millones fueron destinados a la producción en conceptos de créditos y subsidios (2002: 19).

En enero de 2000, tras la asunción del gobierno de Fernando de la Rúa fue designado José Miguel Onaindia al frente del INCAA.

Argentina Cinematográfica— y Coll-Saragusti) comenzaron a perder protagonismo, dada su imposibilidad de competir con los exhibidores internacionales.⁹⁷ Para los filmes nacionales, la instalación de estas cadenas implicó un aumento de las dificultades que experimentaban a la hora de acceder al circuito comercial.⁹⁸ Si bien la Ley de cine 17.741 establecía para los exhibidores la obligatoriedad de proyectar una película argentina por cada seis extranjeras (la “cuota de pantalla”), este requerimiento no se cumplió en la mayoría de los casos. Así, los únicos filmes argentinos que pudieron competir con los extranjeros, fundamentalmente las películas hollywoodenses, fueron los producidos por multimedios (grupos poseedores de canales de televisión, diarios, radios), por presentar características similares a las películas norteamericanas en cuanto a distribución y exhibición.

A raíz de este panorama, algunos directores fueron buscando circuitos de exhibición alternativos, como por ejemplo el brindado por la sala de cine del Museo de Arte Latinoamericano (MALBA) o bien algunos cines específicos, como el Lorca.⁹⁹

⁹⁷ Al respecto, señala Battle que:

Este proceso de extranjerización del negocio se produjo de manera abrupta: mientras en 1996 SAC y Coll-Saragusti manejaban el 88% del negocio en Capital Federal y el Gran Buenos Aires, cuatro años después sólo retenían el 33% del público total. Hoy, casi el 75% del mercado está en manos de los exhibidores internacionales (2002: 22).

⁹⁸ Según un informe del CEDEM redactado por Paulina Seivach, los productores nacionales acusan a los exhibidores de:

Utilizar mecanismos más o menos legales para evitar mantener las películas argentinas en cartel. Entre éstos se pueden mencionar la exhibición de películas argentinas en salas más grandes, la declaración de un mayor número de asientos que el real en la sala y el agregado de más funciones para el filme argentino, todo esto con el fin de reducir el número de asistentes por función de tal modo que el porcentaje de butacas ocupadas sea bajo y no alcance la media de continuidad (Citado en Aguilar, 2006: 200).

⁹⁹ El director Mariano Llinás, por ejemplo, estrenó sus dos primeras películas: *Balnearios* y *El amor. Primera parte* en el MALBA, en tanto que Raúl Perrone hizo lo mismo con su filme *Graciadio*, en el Lorca, donde se exhibió durante varias semanas sólo en funciones de traspase.

2.1.3 *Rapado* (Martín Rejtman, 1992) e *Historias Breves* (1995)

En el contexto analizado en el apartado anterior se produjo la primera exhibición del primer largo de Martín Rejtman, *Rapado*¹⁰⁰ (que había sido calificado como “sin interés” por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales durante la gestión de Julio Mahárbiz¹⁰¹), en un ciclo organizado en 1993 por la Asociación de Cronistas Cinematográficos. El filme fue incluido en la programación debido a que a último momento no llegó una de las películas inicialmente previstas. Un año después se exhibió en el ciclo “Cine Argentino Inédito”, organizado por la revista *Film* en la sala Leopoldo Lugones del Teatro General San Martín. Finalmente, en 1996 se estrenó en el cine Tita Merello, convocando alrededor de tres mil espectadores.¹⁰² *Rapado* se convirtió en un filme de culto, generador de una gran influencia en muchos de los directores que comenzarían a surgir hacia fines de los noventa (particularmente en los trabajos de Ezequiel Acuña¹⁰³, Rodrigo Moscoso y Juan Villegas).¹⁰⁴ La

¹⁰⁰ *Rapado* es una trasposición del cuento homónimo publicado por Rejtman junto a otros relatos (Editorial Planeta, 1992).

¹⁰¹ Al respecto, Pablo Suárez señala que el INCAA justificó la declaración como “sin interés” sosteniendo que el filme: “(...) mostraba una juventud sin horizonte, sin ideales y, por lo tanto, no-Argentina” (2002: 43).

Dependiendo del criterio del INCAA, las películas podían ser declaradas de “interés simple”, “interés especial” o bien “sin interés” (que implicaba no recibir ningún tipo de apoyo), como en el caso de *Rapado*. La figura de “interés especial”, según el artículo 31 de la Ley 24.377, se aplicaba a las películas que: “(...) contengan suficientes valores morales, sociales, educativos o nacionales, a las especialmente destinadas a la infancia o bien a las que, con un contenido temático de interés suficiente, su resolución alcance indudablemente jerarquía artística” (Máximo Eseverri y Ezequiel Luka, 2003: 12).

¹⁰² En relación con el recorrido del filme, Martín Rejtman expresa:

Rapado se filmó en el 91 y la primera proyección fue en febrero del 92, en el Festival de Rotterdam. En Buenos Aires se pasó por primera vez en el 93, en un ciclo de la Asociación de Cronistas. Como les quedó un lugar –se les había caído una película importante, creo que de Pino Solanas– me llamaron a último momento, y yo dije: “Bueno, total”. Si no la estrené al terminarla fue porque sabía que no habría nadie que pudiera verla; recién más tarde fue cambiando el panorama y por eso me decidí a estrenarla en el 96, cosa que hasta el momento no había tenido intenciones de hacer. Cuando me dispuse a filmar –antes había hecho un corto titulado *Dolly vuelve a casa*, muy en el estilo de *Rapado*–, no me sentía cómodo en ningún lugar dentro del sistema del cine argentino (Entrevista de Patricio Fontana, 2002).

¹⁰³ Ezequiel Acuña, director de *Nadar solo* (2002) y *Como un avión estrellado* (2005), explicita las características de la influencia de *Rapado* en sus primeros trabajos:

Cuando surgió *Rapado* fue como si aterrizara un OVNI. Era como una especie de bicho raro en el que los personajes hablaban distinto, las caras eran otras... Las acciones, los tiempos, todo era distinto. Creo que lo bueno que tenía la película, la

admiración que despertó *Rapado* tenía que ver con la historia contada por la película, con el modo de narrar¹⁰⁵, pero también con cómo había sido hecha. La película marcó un estilo de producción que llevaría a muchos de los nuevos directores a iniciar su propio camino y encarar la producción de sus *operas primas*.¹⁰⁶

La crisis de la industria cinematográfica comenzó a revertirse en parte luego de la sanción de la Ley 24.377. A mitad de la década del noventa, tras varios años de gestiones llevadas adelante por los, en aquel momento, diputados Fernando "Pino" Solanas e Irma Roy y promovida por organizaciones del medio cinematográfico como Directores Argentinos Cinematográficos, el Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina y la Asociación Argentina de Actores, se aprobó finalmente –el 28 de septiembre de 1994– la Ley 24.377 de Fomento y Regulación de la Actividad Cinematográfica Nacional, que

conclusión más importante, es que le escapaba a todos los vicios que había tenido el cine argentino durante los últimos veinte años. Era bárbaro. Alguien había encontrado una forma de hacer algo bueno, raro e interesante, pero además le escapaba a las puteadas, al hablar mucho, a todos los *yeites* tradicionales del cine argentino. Entonces fue que arranqué con esto de empezar a ver cosas que estuvieran relacionadas con este tipo de mirada sobre las cosas. Pero también me pasó que, viendo ese cine, empezó a parecerme interesante mezclar esa frialdad, esa insensibilidad de los personajes con alguna otra forma de sensibilidad. Mezclarlas, lograr una síntesis de ambas cosas (Entrevista de Gabriel Bovillo, 2003: 33).

¹⁰⁴ Cabe mencionar, junto a la de Rejtman, la influencia generada en varios de los nuevos directores por los primeros trabajos de Alejandro Agresti (fundamentalmente *Buenos Aires Viceversa*, 1996) y de Esteban Sapir (*Picado fino*, 1993-1996) que, en cada caso desde una propuesta estética diferente, establecieron lineamientos a seguir.

¹⁰⁵ Rejtman expresa:

Quando hice *Rapado*, el cine argentino era un páramo. No había de dónde agarrarse. Y yo, que quería hacer una película acá, necesitaba de alguna manera limpiar todo. No podía escuchar hablar a los personajes como se hablaba en el cine argentino. En *Rapado* casi no se habla. Era una película militante. No era un manifiesto pero había algo muy consciente de mi parte (1999: 110).

¹⁰⁶ Luego de que *Rapado* fuera declarada "sin interés":

(...) Rejtman optó por no someter el guión de su posterior proyecto a ningún productor. A cambio de eso, retomó dos caminos complementarios para continuar haciendo cine independiente en Argentina. Por un lado, los subsidios provenientes del exterior daban el puntapié inicial: fondos de Holanda en el caso de *Rapado*; y un subsidio de Francia, más un préstamo del INCAA, durante la actual administración, para terminar *Silvia Prieto*. Por otro lado, transformó las limitaciones de presupuesto en virtudes estéticas, haciendo cine con lo mínimo disponible: apenas una cámara, el equipo básico de sonido, actores amigos, el barrio como locación principal y muy poca utilería (Suárez, 2002: 44).

funcionó como impulsora de la reactivación de la industria.¹⁰⁷ Uno de los artículos de la mencionada ley propiciaba la producción de cortometrajes. De esta manera, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales organizó un concurso de guiones, y posterior producción, en el que resultaron ganadores ocho trabajos, todos generados por realizadores jóvenes, en su mayor parte estudiantes de cine que se iniciaban en el medio. El grupo de cortometrajes, que recibió el nombre de *Historias breves*, fue exhibido primero en el cine Lorange y luego en el cine Maxi, convocando un inesperado número de espectadores: 12.000.¹⁰⁸

Finalmente, el Premio Especial del Jurado otorgado a *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro en el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata de 1997¹⁰⁹, y los premios a mejor director y mejor actor conseguidos por *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero, en el Festival de Cine

¹⁰⁷ Al respecto, Battle señala que:

El aspecto central de la Ley de Cine –tal como se la conoció popularmente– consistió en la ampliación del Fondo de Fomento (que hasta ese entonces era de 8 millones de dólares y pasó automáticamente a más de 40 millones), ya que al impuesto del 10% sobre el valor de las entradas se sumó un gravamen similar al alquiler, venta y edición de videos, y otro del 25% a los ingresos que el Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) obtiene de los canales de televisión abierta y por cable. Con los nuevos recursos se pudo incrementar la ayuda a los productores y así, al viejo subsidio de recuperación industrial (proporcional a la cantidad de entradas vendidas) se sumó el de medios electrónicos, que paga a partir de la edición de una película en video o tras su exhibición en la televisión (2002: 19).

¹⁰⁸ Los títulos comprendidos en *Historias Breves* fueron los siguientes: *La ausencia*, de Pablo Ramos; *Niños envueltos*, de Daniel Burman; *Ojos de fuego*, de Jorge Gaggero y Matías Oks; *Guariso ve, los olvidados*, de Bruno Stagnaro; *Dónde y como Olivera perdió a Achala*, de Andrés Tambornino y Ulises Roselli; *Noches áticas*, de Sangra Gugliotta; *Rey muerto*, de Lucrecia Martel y *Cuesta abajo*, de Adrián Caetano.

¹⁰⁹ El Festival de Cine de Mar del Plata fue relanzado durante la gestión de Mahárbiz (tras más de dos décadas de no realizarse), transformándose en otro de los hechos controvertidos de su gestión:

Más allá de la indudable importancia de que la Argentina contara nuevamente con una muestra de categoría “A” (la misma de Cannes, Berlín, Venecia y San Sebastián), el encuentro marplatense no alcanzó el brillo artístico esperado ni contó con el apoyo de la industria cinematográfica local, que cuestionó duramente su excesivo costo y las características organizativas del mismo. En su primer año, el Festival demandó una inversión de 3.949.361 dólares que, unidos a los 625.000 instituidos para el premio Ombú de Oro a la mejor película, terminaron con un desembolso de 4.574.361 dólares. Además, el manejo de esos fondos públicos a través de una fundación privada creada y liderada por el propio Mahárbiz, desencadenó un posterior boicot a la muestra por parte de la gran mayoría de las entidades de productores, actores, directores y técnicos (Battle, 2002: 20).

Independiente de la Ciudad de Buenos Aires¹¹⁰, en 1999, sumados al interés del público, contribuyeron a afianzar y promover al nuevo cine argentino. De esta manera, y a pesar de que el panorama de la exhibición generaba algunas trabas para la circulación de los filmes del nuevo cine, éste logró introducirse en el campo cultural de la argentina de los noventa y lentamente se fue afirmando como uno de los fenómenos más significativos de la escena artística nacional.¹¹¹

2.2 Características

2.2.1 El nuevo cine argentino como ¿movimiento?

Como en el caso de la Generación del '60, el nuevo cine argentino de los noventa manifestó desde sus inicios, tanto por parte de sus integrantes como de la crítica especializada, un explícito rechazo hacia la denominación "movimiento".¹¹² Sin embargo, en este trabajo se afirma la idea contraria, es decir, que sí puede hablarse de movimiento (aun considerando el reparo acerca de que la noción de movimiento implica un acuerdo entre sus miembros) porque, más allá de la innegable disparidad estética de los filmes, la idea de ruptura e introducción de un nuevo escenario en el universo de la cinematografía nacional aparece afirmada en el campo y consensuada por sus

¹¹⁰ El BAFICI surgió en 1999. Fue dirigido por el realizador Andrés Di Tella en sus dos primeras ediciones, luego por Quintín, en ese momento director de la revista *El amante*, y posteriormente por Fernando Martín Peña, crítico e historiador de cine.

¹¹¹ *Pizza, birra, faso* y *Mundo grúa* convocaron 100.000 y 70.000 espectadores respectivamente.

¹¹² Sergio Wolf por ejemplo sostuvo que:

Hay algo que es indudable: el nuevo cine argentino no es un movimiento, porque carece de programa, de ideario. Tampoco es una generación, porque las edades de los cineastas que –como una purga estomacal– limpiaron el cuerpo del cine argentino, son disímiles, toman un arco muy extenso, entre los que tienen más de 40 años y los que tienen apenas 23 (2002: 30).

Por otra parte, el crítico del *New York Times*, Larry Rohter, señaló, citando a Lucrecia Martel:

They do not share an aesthetic, the way the French *New Wave* or Brazilian *Cinema Novo* did, and some of them did not even know one another until they met at film festivals in Europe or North America. 'To call us a movement or something like that would be excessive, because it isn't that yet and I don't know if it ever will be', Ms. Martel, 38, said during a recent interview at a bookstore and café near her home in the suburbs here. 'We've been nurtured by the same crisis, but that's about it', she added, referring to the recurring political and economic turmoil that has characterized Argentine life for decades (citado en Aguilar, 2006: 13).

distintos exponentes (realizadores, crítica, público). Como sostiene Aguilar (2006), esto no quiere decir que el fenómeno se haya provocado deliberadamente o como parte de un programa estético común, sino que la aparición de este nuevo régimen creativo (visible tanto en las innovaciones del plano narrativo, como en los aspectos relativos a la producción y exhibición de los filmes), permite dar cuenta de un corrimiento, un movimiento ciertamente, en las antiguas estructuras del campo cinematográfico nacional. Tanto los nuevos cineastas como la crítica cinematográfica de los noventa consideraban no representativo al cine inmediatamente anterior, el que venía realizándose durante la década del ochenta desde el retorno a la democracia, por lo cual la irrupción del nuevo fenómeno fue vista como una necesaria y esperada renovación.

2.2.2 Cambios en la producción

El nuevo cine argentino implicó una transformación radical en los aspectos ligados a la producción de los filmes. En los inicios, muchas de las películas fueron filmadas con muy poco capital (como se señaló anteriormente fue el caso de *Rapado*, pero también de *Bolivia*, de *Silvia Prieto*, de *Mundo Grúa*, entre otras) y pudieron concluirse sólo tras varios años de trabajo. Luego de la sanción de la Ley de Cine, y con el fenómeno del nuevo cine ya asentado, esta situación se modificó sustancialmente. Se fue conformando una nueva generación de productores¹¹³ que, en muchas ocasiones, trabajaron con fundaciones internacionales (la holandesa *Hubert Bals Fund*¹¹⁴, la francesa

¹¹³ Puede mencionarse principalmente a Daniel Burman y Diego Dubcovsky (BD Cine), Hugo Castro Fau y Pablo Trapero (Matanza Cine), Hernán Musaluppi (Rizoma films), Natalie Cabirón (Tres planos cine) y el "Chino" Fernández (Villavicio producciones). Lita Stantic, quien ya había trabajado en el campo de la producción durante la década del ochenta, impulsó a su vez la producción de varias *operas primas*, como *La ciénaga* y *Mundo grúa*.

¹¹⁴ Como indica Peña:

El *Hubert Bals Fund* es un programa dedicado a apoyar económicamente a proyectos cinematográficos del Tercer Mundo. A partir del impacto que produjo en Holanda la obra de Alejandro Agresti, el HBF se convirtió naturalmente en el primer recurso a explorar por los nuevos cineastas argentinos. *Rapado* (Martín Rejtman), *Ciudad de Dios* (Enrique Bellande), *Mundo grúa* y *El bonaerense* (Pablo Trapero), *La fe del volcán* (Ana Poliak), *Esperando al mesías* (Daniel Burman), *Sábado* (Juan Villegas), *Bolivia* (Adrián Caetano), entre muchos otros títulos fueron seleccionados por este organismo (2003: 22).

Fond Sud Cinema, las derivadas del festival de cine estadounidense *Sundance* y la española *Ibermedia*) para lograr financiamiento (en el caso de las *operas primas* sólo a partir de la presentación de los guiones de los filmes). Estas fundaciones, sin llegar a financiar la totalidad de las películas, colaboraron aportando parte del dinero necesario, apoyo y asistencia.¹¹⁵ Sumado a los créditos y subsidios otorgados por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, el nuevo cine argentino comenzó a dar muestras de un crecimiento cada vez más vertiginoso.

Las transformaciones en el plano de la producción se relacionaron además con el surgimiento de las numerosas escuelas de cine que cobraron protagonismo durante la década del noventa.¹¹⁶ Sus egresados fueron planteando una nueva forma de relacionarse con el medio y con las nuevas tecnologías. Además de institucionalizarse la adquisición de conocimientos (los directores y técnicos ya no se formaban con la experiencia adquirida en el *plateau*, sino en las aulas de una institución), el crecimiento de las escuelas incidió en el cambio de las formas de producción, ya que en muchos casos éstas apoyaron, financiaron y permitieron la realización de varias de las películas emergentes.

Las películas argentinas recorrieron los festivales internacionales y nacionales en general con gran éxito (el Festival de Cine Independiente, organizado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires funcionó como plataforma de lanzamiento de varios de los nuevos filmes), lo cual contribuyó a la instalación del fenómeno. Nuevamente, como en el caso de la crítica especializada durante los sesenta, la crítica y el periodismo cinematográficos jugaron un papel fundamental en la construcción y afianzamiento del nuevo

¹¹⁵ Aguilar sostiene al respecto que así como los ochenta estuvieron marcados por la coproducción artística, que a menudo condicionaba algunos aspectos de la realización de los filmes, el apoyo de estas fundaciones implicó solamente una coproducción financiera (2006).

¹¹⁶ En 1991 Manuel Antín creó la FUC (Fundación Universidad del Cine), que tendría un rol central en el impulso y desarrollo de muchos de los nuevos proyectos. A su vez, se incrementó el número de asistentes a la escuela de cine dependiente del INCAA, el ENERC (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica); el CIEVYC (Centro de Investigación y Experimentación y Realización en Video y Cine), así como también se expandieron las carreras de Diseño de Imagen y Sonido y de Artes Combinadas (ambas pertenecientes a Facultades de la Universidad de Buenos Aires).

cine.¹¹⁷ Tanto desde los diarios de mayor circulación como desde las revistas sobre cine¹¹⁸ se lo abordó de manera amplia. Ante la repercusión de las películas en el circuito de festivales y su creciente prestigio entre los críticos, el INCAA tendió a una política de apertura con respecto a las nuevas generaciones (a diferencia, como señala Aguilar, de lo que había sucedido con la Generación del '60, a la cual nunca brindó apoyo), lo cual también favoreció el desarrollo del movimiento.

2.2.3 Transformaciones en la estructura narrativa de los filmes. Nuevos cuerpos, nuevos discursos, nuevos espacios

Uno de los planos en los que se evidenció más claramente la búsqueda de diferenciación del nuevo cine con respecto al de la década del ochenta fue el de la estructura narrativa de los filmes (plasmada en el guión filmico), dado que en este aspecto el nuevo cine estableció una ruptura radical con el cine precedente. En función de los requerimientos demandados por las nuevas historias, se produjeron modificaciones en la política relativa al plantel de actores. Descartando a la mayoría de los intérpretes que solían trabajar en las películas durante la década anterior, los nuevos realizadores demostraron interés en convocar a actores y actrices en algunos casos de larga trayectoria, pero por lo general no tan conocidos por el público medio (como por ejemplo Daniel Valenzuela, Enrique Liporace, Martín Adjemián, Roly Serrano, Marcelo Videla, Susana Pampin, Luis Machin, Mirta Busnelli, Horacio Peña). En otros casos se incorporaron actores profesionales (Luis Margani en *Mundo Grúa*, Freddy Flores en *Bolivia*, Graciana Chironi en *Mundo Grúa y Familia*

¹¹⁷ Con relación a la diferencia entre ambos contextos, Aguilar (2006) sostiene que a pesar de que se trató de un buen canal de expresión y contó con críticos notables, como Agustín Mahieu o Simón Feldman, la crítica cinematográfica de los sesenta no logró imponer, ni institucional ni masivamente, la idea de que había surgido una nueva generación.

¹¹⁸ Entre estas últimas cabe mencionar a *El amante*, que fue dirigida en principio por el crítico Quintín y en la actualidad lo es por Eduardo Noriega; *Film*, dirigida por Fernando Martín Peña, Sergio Wolf y Paula Felix-Didier (apareció hasta el año 1998 en formato impreso y luego siguió un tiempo más en formato digital); *Haciendo cine*, dirigida por Hernán Guerschuny y Pablo Udenio; *Kilómetro 111*, dirigida por Emilio Bernini. Además proliferaron los sitios sobre cine en Internet: *Citynema*, *Otrocampo*, *Cineismo*, *Leedor*, entre muchos otros.

rodante).¹¹⁹ Una tercera opción tuvo que ver con convocar actores que sí poseían gran reconocimiento, como Graciela Borges, pero para interpretar roles marcadamente diferentes a los que solían representar.¹²⁰ En los tres casos se advierte una búsqueda por abordar los personajes, los rostros, los cuerpos desde un punto cero, poniendo de manifiesto que una nueva discursividad debía necesariamente anclar en un nuevo modo de organizar la materialidad significativa (la corporalidad, el decir, el mirar).¹²¹ En conexión con lo anterior, muchas de las películas del nuevo cine optaron por denominar a sus personajes con el mismo nombre de los actores (Freddy en *Bolivia*, el Rulo en *Mundo Grúa*, Gabriel en *Silvia Prieto*), problematizando así los rasgos del vínculo entre ficción y "realidad".¹²² Uno de los casos en que dicha

¹¹⁹ Adrián Caetano señala en relación con *Pizza, birra, faso*: "Lo de los actores no profesionales fue una decisión arriesgada que quisimos tomar. Nos parecía que si queríamos hacer un guión de este tipo, con diálogos y personajes que tenían que ser creíbles, dentro de una concepción general de naturalidad, teníamos que trabajar con actores así" (1999: 46).

Por su parte, Pablo Trapero sostiene que:

Si el Rulo en vez de ser Luis Margani hubiera sido Rodolfo Ranni, la relación con el personaje hubiera sido muy diferente, sin hablar de la calidad actoral. Porque es una cara que uno ha visto durante veinte años. No es una cuestión de diferencia con los actores sino que obedece a una necesidad de la película. De hecho, Mimi Ardú era muy conocida en los '80, pero en *El bonaerense* cumple otra función. Adriana Aizemberg estaba en *Gasoleros* cuando trabajaba en *Mundo Grúa*. No se trata de rechazar actores sino de ajustar la elección a cada película (entrevista de Ezequiel Luka, 2003: 199).

¹²⁰ En esta misma línea, Rejtman trabajó con Gabriel Fernández Capello, músico de rock conocido por su nombre artístico "Vicentico", a quien incorporó a *Silvia Prieto* con su nombre real: Gabriel. Aguilar (2006) indica que de esta manera Rejtman buscó separar al ídolo de rock del hombre común, haciendo hincapié en este último.

¹²¹ En relación con el decir, y estableciendo una comparación con la Generación del '60, Emilio Bernini sostiene lo siguiente:

El realismo contemporáneo exagera la oralidad, para encontrar en su registro una eficacia de la representación. Con la recurrencia a esa voz, varias veces vulgar y exasperada, el cine realista contemporáneo vuelve a trazar el gesto populista propio del realismo criollista del cine nacional de los años treinta, a la vez que con ello diverge de los realistas existenciales de los sesenta que no basaban su renovación en la lengua, sino en la invención de tópicos. En esa ocasión, la vuelta al lenguaje hablado suponía una justa distancia respecto del habla neutra que excluía deliberadamente el voseo, del cine de trasposiciones literarias hecho en estudios. Ahora en cambio, la opción por el realismo lingüístico no deja de ser un arma de novedad, la irrupción, se diría, de una violencia "dialectal", en el seno del lenguaje, del cine previo, más bien sordo a ese habla. La pulsión de novedad de los cineastas también pasa por la novedad de la lengua (2003: 92-93).

¹²² Como indica Aguilar:

En los nombres se desestabiliza una ficción clausurada en sí misma y se reflexiona sobre los materiales que la hacen posible. Los nombres de los actores y de los personajes coinciden pese a que las historias que se narran son inventadas. Experiencia, relato, construcción de la ficción: estos tres elementos

problematización se evidenció más claramente lo constituye el epílogo de *Silvia Prieto* (que se analiza en la parte II del trabajo), en el cual tiene lugar una reunión de mujeres que comparten el mismo nombre y apellido (Silvia Prieto). En medio de ellas, aparece Mirta Busnelli, quien en la película interpreta a un personaje llamado Silvia Prieto, introduciendo así la posibilidad de reflexión sobre el estatuto de la representación.

La problematización de la dinámica ficción-“realidad” se verificó asimismo en el trabajo realizado por los filmes sobre el espacio. Por un lado puede observarse en los filmes, como durante los sesenta, un marcado interés por redescubrir y utilizar como escenario principal la ciudad de Buenos Aires.¹²³ La búsqueda por poner en escena una nueva representación de la ciudad, un nuevo modo de vinculación con el mundo urbano, atravesó la mayor parte de las producciones. Por otro lado, la inclusión de espacios claramente reconocibles para el ojo del espectador introdujo a su vez la tensión entre la representación y lo representado, ya que la mayor parte de las películas establecieron correspondencias espaciales con la realidad extra filmica de los mismos (historias desarrolladas en ambientes reconocibles, utilización de léxico familiar), pero a la vez generaron, a través de los procedimientos narrativos utilizados, cierta distancia, limitando el involucramiento del espectador para con el relato (este punto se desarrolla en el capítulo siguiente).

pueden testearse en el original modo de hacer *casting* que instauró el nuevo cine argentino (2006: 220).

¹²³ Wolf menciona que:

Muchos de los grupos o movimientos que se propusieron un cambio en los modos de representación cinematográfica de un país empezaron cuestionando la manera en que su ciudad era trabajada por los cineastas precedentes: ocurrió con el Neorrealismo y la *Nouvelle Vague*, pero también con el *Free Cinema*, el Nuevo Cine Alemán y hasta el cine de Hong-Kong de los años noventa. Y sin pretender homologar a esta “generación de huérfanos” con aquellos notorios puntos de giro de la historia del cine, no parece exagerado decir que estas películas argentinas orientan el foco hacia esas premisas, siguiendo la huella de la recuperación que hiciera de Buenos Aires la llamada Generación del ‘60 (2002: 31).

2.2.4 El nuevo cine argentino y el realismo

En relación con el vínculo entre el cine y la noción de representación¹²⁴, parte de la crítica ha establecido una suerte de división al interior del nuevo cine, centrada en la adhesión al realismo o el alejamiento del mismo.¹²⁵ De esta manera, se plantearon dos grandes corrientes, una en la cual se enroló a los realizadores cuyas películas permitían establecer, a partir de sus planteos temáticos, correspondencias con la “realidad” y otra en la cual se ubicó a los directores que explícitamente buscaron distanciarse del referente extra filmico, presentando como ejes fundamentales de su puesta en escena el distanciamiento y cierta idea de neutralidad.¹²⁶ Entre los primeros se situó al

¹²⁴ Con relación a dicho vínculo, Ana Amado expresa que el cine:

(...) construye sus representaciones según procedimientos específicos, en tanto el registro visual trabaja y metaboliza sentidos provenientes de diferentes niveles de la realidad —entendida ésta como mundo físico y a la vez entramado de relaciones sociales—. Esa “metabolización” implica, por lo tanto, que las imágenes promueven perspectivas que trascienden el mero registro o duplicación de lo dado. Dicho de otra manera y con términos particularmente válidos para el cine, toda representación hace presente, pero no necesariamente restituye o repite. “El redel término ‘representación’ no es repetitivo, sino intensivo”, dice Jean-Luc Nancy (2006: 36), para sugerir que la representación es, además, una presencia presentada, expuesta, exhibida, destinada a la mirada de alguien (Amado, 2009: 43).

¹²⁵ Ver al respecto los textos de Silvia Schwarzböck (2001), Emilio Bernini (2003), Fernando Martín Peña (2003), Ricardo Manetti (2002); así como las conversaciones sobre el tema llevadas adelante por Raúl Beceyro, Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls (2000); y por Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas (2004).

Gonzalo Aguilar (2006) por su parte, ha propuesto dos tendencias dentro del nuevo cine: una que agrupa a la películas que ponen el acento en los descartes del capitalismo y otra que nuclea a las que abordan la descomposición de la instituciones sedentarias:

El cine de los descartes se reconoce porque en él predominan los itinerarios erráticos y los desplazamientos hacia el mundo de los desechos, del vagabundaje y de la delincuencia (todo aquello que el capitalismo pretende colocar, imaginariamente, en los márgenes). En la línea sedentaria, en cambio, vence la claustrofobia y la desintegración: familias que confunden sus lazos; instituciones y héroes del pasado histórico que funcionan como autómatas desahuciados y personajes que se hunden en el parasitismo. Entre las películas argentinas realizadas en los últimos años, *Pizza, birra, faso* sintetiza las coordenadas del cine nómade, mientras *La ciénaga* se erige en la representante más contundente del cine de la descomposición (2006: 42).

¹²⁶ En la presentación de la conversación entre Ezequiel Acuña, Diego Lerman y Juan Villegas, a cargo de Emilio Bernini, Domin Choi y Daniela Goggi (2004: 153), se señala que: “Se trata de un cine [en que se inscribe en esta corriente] que no busca construir un mundo ético, donde las elecciones tienden a faltar, y en su lugar aparece cierta postulación de lo neutro. Una neutralidad que no obstante expresa un profundo malestar”.

cine de Adrián Caetano, Bruno Staganaro y Pablo Trapero¹²⁷, en tanto que los filmes de Martín Rejtman fueron considerados como los iniciadores de la segunda línea (continuada luego en los trabajos de Ezequiel Acuña, Juan Villegas, Rodrigo Moscoso, entre otros).

El término “realismo” en las reflexiones sobre cine contemporáneo pervive actualmente, a pesar de que, como sostiene Aguilar (2006), ya ha sido expulsado en mayor o menor medida de otras prácticas artísticas por la acción de los movimientos de vanguardia.¹²⁸ En relación con el cine, el realismo remite al movimiento italiano constituido luego de la posguerra. En dicho contexto, el neorrealismo surgió como un término utilizado para caracterizar un estilo que se oponía a la base teatral del cine precedente. El término fue impulsado y teorizado por André Bazin, quien definió como una de las claves del movimiento el énfasis puesto en la organización de la puesta en escena.¹²⁹

¹²⁷ Bernini sostiene que el cine “realista” actual: “(...) lleva a la ficción historias de interés vigente, como la corrupción de la policía bonaerense, los lumpenes rateros y sus destinos, la desocupación de una clase social en descenso, la vida dentro y fuera de las cárceles o la intolerancia fascista frente al inmigrante ilegal” (2003: 90), para luego establecer una diferenciación entre la línea “realista” contemporánea y los “realistas” de la Generación del '60:

(...) los contemporáneos difieren del realismo existencial de los años sesenta, que –más allá de los filmes cuya perspectiva es la de jóvenes de clase media (las primeras películas de Kuhn, el cine de Antín)– aspiró a dar una imagen global de la sociedad. Para ello utilizaban en sus historias pivotes que funcionaran como emblemas de un todo, como el negocio discográfico (Kuhn), la corrupción en el fútbol (Martínez Suárez), la política universitaria (Martínez Suárez/Viñas) o un lumpen que recorre las clases sociales (Murúa). El realismo contemporáneo no comparte esa pretensión, porque ya no parece haber instituciones, ni figuras sociales ni espacios que actúen como figuras globales o porque nuestro presente se ha vuelto para ellos imposible de abarcar (2003: 90).

¹²⁸ Aguilar introduce el crecimiento experimentado durante las últimas décadas por los medios de comunicación, en particular de la televisión, como otra de las variables a considerar en el análisis del realismo cinematográfico: “El realismo del que tanto se ha hablado a propósito del cine no es otra cosa que no representar lo real sino ver los diferentes modos de producirlo; no implica grados de representación de la realidad, sino competencia en la producción de lo real” (2006: 31).

Sobre las proyecciones o continuidades televisivas de los directores de *Pizza, birra, faso* ver el artículo de Ana Amado “Caetano: imágenes de la revuelta” (2003), a propósito de los programas de televisión “Ocupas” y “Tumberos”.

¹²⁹ La estética neorrealista podría definirse, según expresa David Oubiña,:

(...) a partir de un grupo de constantes estilísticas y de innovaciones en los modos de producción: contra la cultura oficial, elección deliberada de ambientes populares y problemáticas cotidianas (lo que se ha denominado adherencia a la actualidad); frente al cine clásico, fragmentación dramática y debilitamiento de la acción y los nexos narrativos en provecho de una mayor intensidad en la percepción y en la descripción, contra el *star-system*, actores no profesionales, improvisación y ausencia de maquillaje; ante la destrucción de los estudios, rodaje en escenarios naturales, iluminación naturalista, velocidad de la puesta en escena

Precisamente en este punto es donde surge una inadecuación entre lo que se denominó realismo en el cine argentino contemporáneo y el Neorrealismo tal como lo caracterizó, fundamentalmente, Bazin. En tanto la corriente denominada "realista" dentro del nuevo cine argentino ha sido descrita como carente de planificación formal o, al menos, de rigurosidad en este punto, difícilmente podría emparentársela con el Neorrealismo, dado que, como se mencionó, el mismo se caracterizó por un marcado interés en la organización formal de las películas. Como menciona David Oubiña:

La conexión entre *Pizza, birra, faso* y *Roma, ciudad abierta* es más bien un referente de precarización, para usar una palabra de moda. Lo que hay en común entre esas dos películas es esa cualidad del referente y no una idea formal. *Pizza, birra, faso* hereda más de la televisión, de "Gasoleros", que de Rossellini (En Beceyro, Filippelli, Oubiña y Pauls, 2000: 2).

Es decir, que si se acepta –a priori– la idea de que la corriente "realista" del nuevo cine no presentó rigurosidad en la planificación formal de sus filmes, el del nuevo cine sería un realismo anclado en otras bases que las del movimiento italiano. Puede sostenerse efectivamente esto último dado que, en primer lugar, resulta difícil establecer lazos directos entre cinematografías inscriptas en contextos tan divergentes como la posguerra italiana y la contemporaneidad latinoamericana. En segundo lugar, la propuesta neorrealista partió de una coyuntura determinada y desarrolló sus principios acorde a ella.¹³⁰ El nuevo cine argentino exhibió otra problemática y la alusión a ciertos temas característicos de la actualidad (pauperización, exclusión, discriminación) sólo permite establecer un punto en común con respecto al

(...) y, a menudo, apariencia de documental reconstruido (En Kriger, Manetti, Paladino, Oubiña y Valdez, 1995: 214).

¹³⁰ David Oubiña señala que:

El Neorrealismo venía a denunciar las miserias sociales de la Italia de posguerra: la destrucción, el mercado negro, el desempleo, la prostitución, los abusos políticos, el subproletariado. Roman Gubern agrupa dos grandes tendencias: por un lado, el ala idealista que concibe el cine como testimonio y como espejo de la sociedad (Rossellini, De Sica, Zavattini y la *Revista del Cinema Italiano*, de Luigi Chiarini); por otro, el ala marxista, que postula un realismo crítico que supere el mero testimonio (Visconti, De Santis, Lizzani y la revista *Cinema Nuovo*, de Aristarco (En Kriger, Manetti, Paladino, Oubiña y Valdez, 1995: 214).

criterio temático de ambas cinematografías, pero no habilita una homologación automática entre las mismas.¹³¹

Ahora bien, la alineación o clasificación del nuevo cine argentino en torno a las dos corrientes señaladas (“realista-no realista”), opuso la elección de ciertas temáticas al énfasis en la puesta en escena. Así, se consideró que los filmes pertenecientes a la corriente “realista” “descuidaron” el trabajo de puesta en escena en pos de privilegiar la organización narrativa de la historia contada, en tanto que en los filmes “no realistas” la menor importancia otorgada a la historia habría sido la que permitió una mayor focalización en el modo de organizar el relato.

En relación con estas ideas considero, en primer lugar, que los filmes de Caetano, Stagnaro y Trapero no carecieron de rigor en su planificación formal, sino que plantearon un modo de organizar la puesta en escena que implicó la utilización de otros procedimientos, diferentes a los utilizados por los filmes considerados “no realistas”. Como indica Alan Pauls:

(...) toda la crítica de *Mundo Grúa* insiste en la transparencia de la película, en su abstinencia formal. Pero Claudia Acuña, en su nota¹³², revela que la secuencia que la crítica juzgó el colmo de la transparencia fue montada treinta y seis veces (en Beceyro, Filippelli, Oubiña y Pauls, 2000: 5).

En segundo lugar, entiendo que los filmes denominados “no realistas” no evidenciaron un énfasis en la organización formal de los filmes en detrimento de la historia narrada, sino que concibieron la narración desde una determinada concepción de la puesta en escena (lo mismo que sucedió en la corriente “realista” en base a otros parámetros). Como expresa Rejtman en relación al modo de organización de sus filmes:

¹³¹ Rafael Filippelli sostiene que la representación de lo real en el Neorrealismo:

No está basada tanto en la elección de los temas sino en una perspectiva de conciencia sobre lo social. Dicho a la manera de Bazin: lo que es realista en *Roma, ciudad abierta* o en *Paisá* es la resistencia italiana al fascismo, pero lo que es neorrealista consiste en su puesta en escena, en una representación a la vez sintética y elíptica de los hechos. El Neorrealismo se opondría al análisis moral, político, social o psicológico de los personajes y de la acción. Mientras que yo encuentro que el nuevo neorrealismo [en referencia a las películas del nuevo cine argentino] trabaja precisamente a partir de los personajes y de la acción (2000:1-2).

¹³² Se refiere a una entrevista realizada por Claudia Acuña a Pablo Trapero en el número 88 de la revista *El Amante*.

Hago muchas elipsis, no cuento cada uno de los pasos que el personaje tiene que dar. Voy un poco a los saltos, por bloques y avanzo dando muchas cosas por sentadas. A veces pienso que lo que pasa es que voy muy rápido. Las elipsis hacen que uno vaya muy rápido, más rápido que en otras narraciones. Tal vez las cosas en mis películas sucedan de una manera pausada –dentro de las escenas, quiero decir–, pero la narración avanza a paso rapidísimo. Lo que pasa, pasa rápido; pero por ahí al espectador no se le pasa rápido. En mis películas no paran de pasar cosas, todo el tiempo, una tras otra. Por eso digo que son películas narrativas. Hay poquísimos tiempos muertos (Entrevista realizada por Alan Pauls, 2004).

Por otra parte, la cuestión temática del cine “realista” suele quedar adherida a la narración de ciertas historias, especialmente vinculadas al universo de los pobres urbanos, como si la puesta en escena de esos temas exigiese de por sí una “representación transparente” (es decir, una representación en la que se pretende establecer una relación directa e inmediata con lo representado, a través del borramiento de las operaciones, mediaciones y procedimientos inherentes al dispositivo cinematográfico). De este modo, el realismo quedaría estrictamente vinculado a la presencia de dichos temas y a la mencionada “representación transparente”.¹³³

En oposición a este concepto de realismo considero que en el nuevo cine argentino la conexión con la “realidad” no se produjo a través de la referencia explícita y directa al contexto extra fílmico (esto es, a nivel de las estructuras temáticas de los filmes) sino a través de las operaciones formales llevadas a cabo por los mismos. Es decir, que el vínculo del cine con la “realidad” no partió necesariamente de la alusión directa al referente, sino que se desarrolló a partir de complejas dinámicas en las cuales la organización formal del filme jugó un papel central (este punto se desarrolla en la parte II del trabajo).

De esta manera, la taxonomía “realistas-no realistas” (o realismo-artificio) debe tomarse como una posible forma de acercamiento a los filmes, pero en modo alguno establece una única opción para el análisis. En el mismo sentido, resulta analíticamente más productivo no subsumir la oposición realismo–no

¹³³ Como sostiene Aguilar (2006: 36): “Son los mismos directores los que no se reconocen en este enfrentamiento (realistas versus no realistas) ni están dispuestos a regalar el término “realismo” a otros directores. Para mí Silvia Prieto –afirmó Rejtman– es una película realista y su código es absolutamente normal y cotidiano” (entrevista de Patricio Fontana, 2002).

realismo a la oposición tema-forma, para poder abordar con mayor profundidad la complejidad de cada filme y los variados modos de vinculación con el mundo extra filmico que cada película establece.¹³⁴

En función de lo señalado hasta aquí, el nuevo cine argentino puede caracterizarse como un movimiento renovador, que planteó una ruptura radical con respecto al cine inmediatamente anterior, el realizado durante la década del ochenta. Precisamente en este punto surgen algunas posibles vinculaciones con el nuevo cine argentino de los sesenta, particularmente en la relación establecida por ambos cines entre la aparición de una nueva discursividad y la producción de lecturas críticas sobre el campo socio-histórico en el que ésta surge y se desarrolla.

Si bien como ya se ha mencionado, las películas del nuevo cine argentino de los noventa no formaron parte de un mismo programa estético, sí es posible nuclearlas en torno a una serie de puntos en común. Entre estos últimos aparecen las nuevas formas de encarar la producción y exhibición de los filmes, la búsqueda por construir una nueva narrativa y el planteamiento de un vínculo entre el texto filmico y el espectador basado en un bajo grado de involucramiento por parte de éste y en la prevalencia de la distancia entre ambos.

El capítulo siguiente se dedica al análisis de estas dos últimas características, en tanto constituyen el eje central de la transformación experimentada por la instancia cinematográfica a partir del surgimiento del nuevo cine argentino.

¹³⁴ En términos de Ana Amado:

Disolver fronteras o diluir algún orden de programación estética cuando se pretende aludir a un terreno amplio ("nuevo cine argentino") o al más acotado de algunas películas (estilos, autores), resulta poco funcional a ciertas urgencias formalistas o sociológicas. Aunque permite en cambio seguir con más libertad las pistas sinuosas de la relación que anuda un fenómeno y otro: el de un cine que desde hace un lustro se ve beneficiado con la etiqueta de la novedad de formas y la audacia de sus apuestas estéticas y el de un presente sociocultural en catástrofe que lo cobija (2002: 87).

Capítulo 3

La inscripción del espectador

El objetivo de este capítulo consiste en realizar una lectura de los diversos abordajes a partir de los cuales la teoría cinematográfica ha analizado el lugar ocupado por el espectador en la instancia filmica, para luego centrar el análisis en las peculiaridades que el vínculo entre el texto fílmico y el sujeto-espectador adquiere en el nuevo cine argentino, buscando establecer correspondencias o divergencias con otros estadios de dicho vínculo en la historia del cine.

3.1 El lugar del espectador en la historia del cine

Las características del vínculo –o los vínculos– entre el cine y el espectador han sido recurrentemente abordadas por la teoría cinematográfica. Como sostiene Robert Stam:

Ya sea en la idea de Münsterberg de que el cine opera en la esfera mental¹³⁵, en la fe de Eisenstein en los impulsos epistemológicos suscitados por el montaje intelectual¹³⁶, en la visión de Bazin de la democrática libertad de interpretación del espectador¹³⁷ o en la

¹³⁵ En su obra de 1976 *El photo play. Un estudio psicológico*, afirma que el cine posee la facultad de proporcionar al espectador una experiencia estética completa y autónoma durante cada proyección. Dicha experiencia sólo es posible de concretar en la mente del espectador, donde la película como tal adquiere sentido. De esta manera, para Münsterberg el cine: "Narra una historia humana superando las formas del mundo exterior, o sea, el espacio, el tiempo y la causalidad, y ajustando los sucesos a las formas del mundo interno, o sea, la atención, la memoria, la imaginación y la emoción. Estos hechos alcanzan el aislamiento completo del mundo práctico por medio de la perfecta unidad de la trama y de la apariencia visual" (Münsterberg, citado en Montiel, 1999: 33).

¹³⁶ Eisenstein ubica al espectador en una situación activa, otorgándole un rol creativo en el proceso de construcción de la obra filmica:

La eficacia del método (el montaje) reside también en la circunstancia de que el espectador es arrastrado a un acto creador en el cual su individualidad no está subordinada a la del autor, sino que es abierta merced al proceso de fusión con la intención del autor (...) cada espectador, según su personalidad y experiencia, de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo ello por su carácter, hábitos y situación social, crea una imagen de acuerdo con la guía representacional sugerida por el autor, que lo lleva a entender y experimentar su tema. La imagen planeada y creada por el autor es, al mismo tiempo, creada por el espectador (Eisenstein, 1997: 29).

¹³⁷ En el caso de Bazin, el espectador adquiere libertad de interpretación a partir de una estructura formal en la que se restringe el montaje para dar lugar a extensos planos secuencia,

preocupación de Mulvey por la mirada masculina¹³⁸, casi todas las teorías del cine contienen una teoría del espectador (2001: 267).

En 1895, junto a la primera proyección realizada por los hermanos Lumière, "surgía" el espectador de cine, una pieza central en el engranaje de la maquinaria cinematográfica dado que, en términos de Jean-Louis Comolli: "Lo que ocurre en un film no es otra cosa que lo que le sucede a un espectador" (2002: 21). El entrecomillado en relación con el surgimiento del espectador responde a que la constitución del mismo fue resultado de un extenso proceso de conformación de un "modo de ver" y de un modo de relación entre la mirada y la imagen que ciertamente se inicia mucho antes de 1895. En este sentido, la puesta a punto del aspecto técnico del cine a fines del siglo XIX (la "creación" del dispositivo fílmico) se vincula directamente con la "liberación de la mirada" (Aumont, 1997) que durante el transcurso de ese mismo siglo y a través de fenómenos como el ferrocarril y los juguetes ópticos fue introduciendo la idea de un "ojo variable", indispensable para la posterior conformación de la instancia cinematográfica:

(...) el tren sigue siendo el lugar prototípico en el que se elabora, en pleno siglo XIX, el espectador de masa, el viajero inmóvil. Sentado, pasivo, transportado, el pasajero de tren aprende pronto a mirar el desfile de un espectáculo enmarcado, el paisaje atravesado (...) Ojo móvil, cuerpo inmóvil: todo está ahí y por ello es por lo que el tren

caracterizados por una gran profundidad de campo. Esta es, según Bazin, la que sitúa al espectador a una mayor proximidad de las imágenes de la "realidad", lo cual implica:

(...) una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. Mientras que en el montaje analítico el espectador tiene que seguir tan solo una dirección, unir la propia atención a la del director que elige por él lo que hace falta ver, en este otro caso se requiere de un *minimum* de elección personal. De su atención y de su voluntad depende en arte el hecho de que la imagen tenga un sentido (Bazin, 2001: 135).

¹³⁸ Los textos de Laura Mulvey, especialmente "Placer visual y cine narrativo" (publicado en 1975 en el número 3 de la revista *Screen*), establecieron el marco psicoanalítico a partir del cual se desarrolló la teoría feminista del cine. En líneas generales, la misma expresa que el dispositivo del cine narrativo clásico constituye, a través de sus modos de operación (la relación entre la imagen y la mirada, así como entre la sala y la pantalla), un espectador que se inscribe en una posición "masculina". Este espectador obtiene placer al mirar en la pantalla un objeto, construido como femenino. El dispositivo cinematográfico promueve además la ilusión voyeurista al crear en el espectador la impresión de estar accediendo a las imágenes desde un mundo privado: "(...) la posición de los espectadores en el cine es de represión de su exhibicionismo y de proyección de su deseo reprimido en el actor" (Mulvey, 1988: 4). Se genera así una directa identificación del espectador (tanto hombre como mujer) con la figura masculina de la historia, que es quien hace avanzar la trama, en tanto que la figura femenina ocupa un rol pasivo, centrado en el hecho de ser objeto de la mirada y ligado a la espectacularidad, a la exhibición.

sustituye el espectador "ecológico" de la pintura paisajística por el simple paseante descubridor del mundo que lo rodea, por ese ser raro, enfermizo (...) pero dotado al mismo tiempo de ubicuidad y de omnivigencia, que es el espectador de cine (Aumont, 1997: 37).

Paralelamente al camino realizado por la imagen filmica durante el transcurso de su constitución como tal, el lugar del espectador en el cine recorrió su propio trayecto, desde luego directamente vinculado al de la imagen. En los primeros tiempos las vistas (compuestas por un solo cuadro o por un conjunto de varios de ellos) tomadas por una cámara fija y frontal, ubicaban al espectador en relación con la escena pero sin introducirlo como sujeto en el proceso de visión, como lo haría luego el cine narrativo clásico (Heath, 2000). En este primer momento pueden mencionarse dos modos divergentes de vinculación entre la imagen y el espectador: el propuesto por las vistas de los hermanos Lumière y el desarrollado por las de Tomás Alva Edison. Si bien el cine de los primeros tiempos comprende un número muy amplio de realizadores, así como de propuestas (algunas sumamente experimentales, como las realizadas por la Escuela de Brighton), se abordan los análisis en torno al primer cine de los hermanos Lumière y de Edison (los trabajos realizados entre 1895 y 1900) por considerar que dichos análisis proporcionan un acercamiento inicial a la problemática del lugar del espectador.

La imagen de las vistas de los hermanos Lumière no posee un centro claramente definido, sino que se extiende por todo el cuadro tornándose en principio inabarcable para el ojo del espectador. Podría decirse que la imagen posee un ordenamiento centrífugo que dirige la mirada hacia los bordes del cuadro, sugiriendo la existencia de una prolongación más allá de éste. Como señala Noël Burch:

La imagen de Lumière (...) ciertamente, es no-lineal, no-centrada, inasimilable a primera vista como totalidad. No se trata ya (o todavía) de la construcción de la realidad propia del naturalismo, sino de una imagen que, sin ser análoga de lo real, tampoco es el resultado de un encuentro del cine-cámara con una "realidad bruta". La atracción ejercida por estas películas procede en buena medida de ahí (...) El placer que el propio Lumière, al igual que sus espectadores, de ayer y de hoy, saca de sus películas emana claramente del efecto analógico (como el que produciría una fotografía sobre el mismo tema, o casi), pero según un modelo no-lineal, acéntrico y que no sitúa al sujeto-espectador en el centro del espacio imaginario; por esta razón pienso que el placer —y también el conocimiento— que

produce es de un orden muy distinto al futuro placer institucional (Burch, 1999: 50-51).

Del mismo modo, Jacques Aumont sostiene que la imagen de las vistas de Lumière “desborda” los límites del cuadro: “(...) la locomotora, los figurantes transgreden este límite (digo transgredir, no abolir). Gracias a esta actividad en los bordes de la imagen, el espacio parece transformarse incesantemente (...) como si, de algún modo, los bordes se convirtiesen en operadores activos de esta transformación progresiva” (1997, 24).

En los filmes de Edison, por el contrario, la imagen se ubica generalmente en el centro del cuadro, sobre un fondo negro que aplanan la mirada destacando aún más la figura central. Se trata así de un ordenamiento centrípeto, que guía el ojo hacia un determinado sector del cuadro. Dicho centramiento permitiría ubicar a esta clase de filmes como más cercanos al “futuro placer institucional”, en términos de Burch, ya que el direccionamiento de la mirada del espectador será uno de los basamentos principales del cine narrativo clásico. Asimismo, Aumont sostiene que el kinetoscopio de Edison “satisface la mirada” del espectador en el sentido de que:

En la realización sobre fondo negro, los indicios de profundidad son mínimos, el centrado forzoso del tema filmado limita además la amplitud del campo: la mirada sólo aprehende el espacio “chocando” con el fondo para volver sin cesar al personaje, en una alternancia interminable que siempre recentra, refocaliza, reidentifica al espectador con su mirada (Aumont, 1997: 27).

Sin embargo, a la vez puede pensarse que la platitud generada a través del uso del telón de fondo negro –característica de las vistas de Edison– subvierte la pretensión de tridimensionalidad que será otro de los elementos clave en el cine clásico:

(...) las condiciones materiales de la producción del momento –pero también las de los modelos populares que marcaron el primer cine, de los cromos a las historietas, de los teatros de sombras a los *Folies Bergere*– provocaron en todos los autores de vistas compuestas –en estudio, pero también a veces al aire libre– una soberbia indiferencia hacia lo que hoy se nos aparece como la vocación tridimensional del cinematógrafo. Sus películas muestran, años antes de Caligari, decenios antes de Godard, la capacidad objetiva del cine-cámara para producir una representación del espacio más cercana a la de la Edad Media, de Epinal (o del Japón

clásico) que al pintor Millet, para citar este modelo conscientemente elegido por Billy Bitzer (Burch, 1999: 173).

El planteamiento de esta problemática –las relaciones entre la imagen fílmica, el mundo “extrafílmico” y el lugar del espectador–, adquirió una particular relevancia durante los años setenta, en el contexto de la fundante serie de debates desarrollada en torno a la relación entre el dispositivo cinematográfico, el sujeto y el concepto de ideología.¹³⁹ En la misma participaron, entre otros, Jean-Louis Baudry, Marcellin Pleynet, Stephen Heath, Jean-Patrick Lebel, Jean Narboni y Jean-Louis Comolli, así como integrantes de las revistas *Cahiers du Cinéma*, *Cinéthique* y *Tel Quel*. En gran parte vinculados al clima social y político experimentado con relación a los sucesos de Mayo del '68, así como a la obra de Louis Althusser¹⁴⁰, el núcleo central de tales debates tenía que ver con el cuestionamiento del dispositivo cinematográfico, la función del cine con relación a la construcción de la ideología y el lugar que debía ocupar el cine en el campo socio-político. Uno de los artículos de gran difusión en aquel momento, fue “Los efectos ideológicos producidos por el aparato de base”¹⁴¹, escrito por Baudry, en el cual se planteaba que el cine funcionaba como soporte e instrumento de la ideología dominante al constituir al sujeto espectador a través de su ubicación ilusoria en una posición central.¹⁴² En este sentido, Baudry, Pleynet¹⁴³ y Heath¹⁴⁴ se

¹³⁹ Como sostiene Eduardo Russo en la introducción de *Filmar para ver*: “Aún en medio de las más virulentas polémicas actuales (...) resulta curioso detectar hasta qué punto las elaboraciones de ese período son discutidas, reformuladas o refutadas, sometidas a relecturas y revisiones, pero difícilmente dadas por superadas, aunque dramáticamente haya cambiado el contexto ideológico que entonces las contuvo” (2002: 14).

Por su parte, Robert Stam señala que “La denominada *screen theory*, entendida en sentido amplio, marcó durante años las directrices del debate en la teoría del cine. Fue la matriz de los enfoques que combinaban la lingüística, el psicoanálisis, el feminismo, el marxismo, la narratología y la translingüística, aportando además buena parte de su vocabulario” (2001: 288).

¹⁴⁰ Principalmente a su concepción de ideología, entendida como “Una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de su existencia” (Althusser, 1971: 29), así como su teoría de los Aparatos Ideológicos del Estado, la cual ubicaba al cine entre estos últimos. Al respecto señala Stam (2001) que durante los setenta, los términos clave empleados por Althusser, como por ejemplo “sobredeterminación”, “estructura dominante”, “problemática”, “práctica teórica”, “interpelación” y “ausencias estructurantes” se convirtieron en moneda de uso común en el campo de los discursos teóricos sobre cine.

¹⁴¹ Publicado inicialmente en el número 7-8 de la Revista *Cinéthique* (1970).

¹⁴² En este esquema, el “aparato cinematográfico”, la cámara, ocupaba un lugar determinante:

referían a la incidencia de los códigos de representación heredados del Renacimiento, esto es, la perspectiva central como organizadora de la visión, en la imagen fílmica.¹⁴⁵ La impresión de profundidad y tridimensionalidad generadas sobre una superficie plana, bidimensional, proporcionaban a la mirada del espectador un punto de vista privilegiado, otorgándole una visión del mundo encuadrado, centrado, armónico (Heath, 2000).¹⁴⁶

Por otra parte, Heath remarcaba que el modo de organizar el punto de vista, especialmente en relación con el uso del campo-contracampo, resultaba fundamental para el proceso descrito en términos de sutura, a través del cual se producía el enlace del espectador en el filme como sujeto cinematográfico. El concepto de sutura, proveniente del discurso psicoanalítico, fue aplicado al cine por Jean-Pierre Oudart.¹⁴⁷

Entre lo “real objetivo” y la cámara –lugar de inscripción–, entre la inscripción y la proyección, se sitúan operaciones, un trabajo cuyo resultado es un producto terminado (...) La especificidad cinematográfica remite, pues, a un trabajo, es decir a un proceso de transformación. Se tratará de saber si el trabajo es mostrado, si el consumo del producto provoca un efecto de conocimiento; o si se encuentra disimulado y en tal caso el consumo del producto estará evidentemente acompañado por una plusvalía ideológica (Baudry, 1974: 55).

¹⁴³ En “May 68 and Filme Culture”(1978).

¹⁴⁴ En “Narrative Space” (1976).

¹⁴⁵ Partiendo de las ideas desarrolladas por Pierre Francastel, quien en *Estudios sobre sociología del arte* sostiene, a propósito del espacio del *Quattrocento*:

Fue una cuestión para una sociedad en proceso de transformación total de un espacio de acuerdo con sus acciones y sus sueños. Son los hombres los que crean el espacio en el que se mueven y se expresan. Los espacios nacen y mueren como las sociedades, viven, tienen una historia. En el siglo XV, las sociedades de Europa Occidental organizaron (material e intelectualmente) un espacio completamente diferente del de las generaciones precedentes y progresivamente impusieron ese espacio al planeta (citado en Heath, 2000: 29).

Por su parte, Erwin Panofsky expresa que durante el transcurso del siglo XIV: “las formas que aparecían sobre la superficie empezaron a verse como algo existente por detrás de la superficie, hasta llegar al punto en que Leone Battista Alberti pudiera equiparar el cuadro con una “ventana transparente por la cual nos asomamos a una sección del mundo visible” (1982: 257).

¹⁴⁶ Al respecto, puede sumarse la perspectiva de Aumont (1989: 55), quien ha considerado al cine como “Una máquina simbólica de producir punto de vista”:

Sería deseable aclimatar la intraducible noción inglesa de *vantage point*, que califica los “buenos” puntos de vista, los puntos de vista eficaces, los que expresan y traducen un dominio de la situación visual. “Puntos ventajosos”, eso es lo que se trata de producir en el cine en cada instante. Tan ventajosos que se hacía necesario que no tuviesen rival: el filme no podía permitir al espectador ocupar otro punto de vista que ese *vantage point* que él le había preparado (1989: 55).

¹⁴⁷ Stam sostiene al respecto:

Según las ideas principales del debate, la ideología burguesa resultaba inherente a la estructura misma del aparato cinematográfico, a la cámara en sí, en tanto "(...) transmitía un mundo ya filtrado a través de una ideología burguesa que convierte al sujeto individual en foco y origen del significado, dando a ese espectador que todo lo ve la ilusión de ser omnisciente y omnipotente" (Stam, 2001: 64).¹⁴⁸ El debate giraba entonces alrededor de la posición que debía adoptar la realización cinematográfica y, por ende, el espectador. Desde *Cinéthique* se abogaba por la constitución de una práctica revolucionaria que rompiera con la ilusión de la transparencia para evidenciar los procesos materiales propios del aparato cinematográfico. En los *Cahiers*, Comolli y Narboni proponían analizar los filmes atendiendo a la presencia de referencias sobre la propia constitución del filme, es decir, sobre el dispositivo cinematográfico.¹⁴⁹ Por su parte Lebel, en *Cine e ideología*, de 1971, sostenía la idea de que la técnica era en realidad neutra, despojada de ideología y que dependía en cada caso del uso que de ella se hiciera, un producto revolucionario o reaccionario como resultado final.¹⁵⁰

(...) la función de la sutura era ocultar la fragmentación inherente al montaje, conjurando de este modo la amenaza del corte (evocadora de la castración) y manteniendo al espectador sujeto en el seno del discurso filmico. Oudart sostiene que las películas de estilo dominante incitan al espectador a construirse mentalmente un espacio de ficción unificado y holístico, que enmascara un territorio de ausencia. El crítico pone como ejemplo el caso de la estructura plano/contraplano. Al adoptar la posición de sujeto primero de un interlocutor y luego del otro, el espectador se convierte tanto en el sujeto como en el objeto de la mirada, disfrutando de este modo de una ilusoria sensación de totalidad. El montaje de puntos de vista, por lo tanto, se dedica a abrir constantemente huecos para después volverlos a coser, creando un movimiento oscilante en el espectador, un movimiento entre la pérdida y la plenitud compensadora (2001: 164).

¹⁴⁸ Según los críticos, el código de la perspectiva renacentista "(...) producía la ilusión de su propia ausencia, negaba 'inocentemente' su status como representación y ofrecía la imagen como si ésta fuera en realidad el mundo" (Stam, 2001: 164).

Por su parte, Serge Daney acordaba con la caracterización del aparato cinematográfico, pero proponía "(...) ir más lejos [cuestionando] aquello a que sirve la cámara y aquello que la precede: una confianza literalmente ciega en lo visible; la hegemonía, adquirida poco a poco por el ojo sobre los otros órganos de los sentidos; el gusto, la necesidad de espectacularizarse que posee una sociedad, etc." (2004: 17)

¹⁴⁹ Según ambos críticos: "Entre la obediencia ciega al sistema y la marginalidad absoluta había una zona problemática donde uno podía encontrar a cineastas como Ford, Rossellini, Hitchcock, Murnau, Lang o Dreyer, cuya lectura podía deparar revelaciones tanto o más prometedoras que aquellas provistas por la contestación manifiesta de las vanguardias" (Russo, 2002: 15).

¹⁵⁰ Según indica Ismail Xavier, para Lebel:

Contemporáneamente a las mencionadas discusiones y en diálogo con algunas de las ideas planteadas en ellas, Christian Metz formuló el primer enfoque psicoanalítico del cine.¹⁵¹ En *El significante imaginario*, publicado en 1977¹⁵², el autor ubicaba al espectador como instancia constitutiva del cine, de la instancia significativa del cine, dado que sin su presencia lo percibido (la imagen fílmica) carecía de destinatario y por lo tanto, de sentido de existencia. El saber del sujeto espectador adquiriría una forma muy concreta, sin la cual no habría, sostenía Metz, película posible: el espectador tiene conciencia de que está percibiendo un objeto imaginario, es decir, sabe que sus órganos sensoriales reaccionan ante el estímulo, que la pantalla sobre la cual se proyecta la imagen es tal –una superficie plana y bidimensional– y que lo percibido recalca finalmente en el interior de su subjetividad para instaurarse como el significante de esa actividad social llamada “cine”. Se trata, en suma, de un espectador que “se identifica a sí mismo como puro acto de percepción” (Metz, 2001: 63). Luego, el autor establecía una vinculación directa entre los estados de soñar y de ver un filme. La primera diferencia establecida entre la situación fílmica y la onírica consistía en que el soñador ignora que se encuentra soñando, en tanto que el espectador sabe positivamente que se halla en el cine. Sin embargo, indicaba Metz, la conciencia que el sujeto tiene de la situación fílmica se “enturbia” por momentos, aunque nunca llegue, en los casos ordinarios, a desmoronarse completamente. La segunda diferencia establecida por Metz entre la situación fílmica y la onírica tenía que ver con el carácter de la percepción, que en el primer caso es real y en el segundo

Es el conjunto de las relaciones instaurado por la organización del filme, como totalidad, el que confiere un determinado sentido a cada una de sus partes. Esto, para Lebel, significa decir: la “representación” o el cine narrativo conforme al modelo clásico constituyen una “forma” y, como tal, puede integrarse en diferentes proyectos ideológicos, y cada uno trae sus propios elementos, de modo de instaurar una totalidad (filme) que ofrecerá a esa “forma” una significación diferente. Lebel supone que las “formas” no tienen sentido ideológico en sí mismas y, para él, decir que esta determinada modalidad de narración es burguesa “en esencia” significa asumir una postura idealista (2008: 206)

¹⁵¹ Metz señala en el prefacio de la reedición de *El significante imaginario*, de 1984, que “Es el propio hecho cinematográfico lo que yo he querido llevar al centro de la interrogación psicoanalítica (como hacía Jean-Louis Baudry en el mismo momento y de modo distinto)” (2001: 12).

¹⁵² El texto originario: “Psychanalyse et Cinéma” fue publicado en el número 23 de la revista *Communications*, École Pratique des Hautes Études y Éditions du Seuil, París, 1975.

constituye un proceso psíquico interno. El tercer rasgo que distinguía a la película de ficción¹⁵³ del sueño lo constituían las características del contenido textual de ambas instancias, siendo el del filme generalmente más inteligible que el del sueño. De esta manera, el espectador se instala en el centro del triángulo que conforman el sueño, el ensueño y la percepción real para desarrollar una mirada “cuyo estatuto es a la vez híbrido y preciso y que se establece como el estricto correlato del objeto mirado” (Metz, 2001: 137).¹⁵⁴

Si durante la década del setenta el lugar del espectador había sido abordado en relación con el cuestionamiento al dispositivo cinematográfico o bien desde su vinculación con la situación fílmica en sí, el hecho de ir al cine y sus implicancias, en los ochenta los análisis comenzaron a virar hacia otra concepción del espectador. Las ideas de los críticos de los setenta fueron perdiendo espacio en el campo de los estudios sobre cine. Autores como David Bordwell, Kristin Thompson, Noël Carroll, Murray Smith, entre otros, cuestionaron fuertemente los postulados de los años setenta, especialmente el concepto de sutura y la rigidez atribuida al aparato cinematográfico.¹⁵⁵ En este marco, el espectador pasó a ser considerado como un sujeto activo y crítico, una pieza fundamental en la constitución del texto fílmico¹⁵⁶:

Contrariamente a la anterior teoría del aparato, se afirmó que los intensos efectos-sujeto del cine narrativo no eran automáticos ni

¹⁵³ El autor se refería a las películas narrativas que generan la impresión de “realidad” antes mencionada.

¹⁵⁴ Xavier señala que Metz buscó posteriormente “nuevas inflexiones en el enfoque de la ‘cuestión del espectador’, y encontró una afinidad en el trabajo de Francesco Casetti (1989) (...) En las formulaciones que él y Casetti hicieron después, el punto central fue dar mayor especificación a ese ‘lugar del espectador’ en el proceso, entendida la posición de sujeto-receptor tal cual el propio filme la construye al dirigirse a la platea” (2008: 236). En una línea de trabajo similar a la de Casetti puede ubicarse al libro de Gianfranco Bettetini: *La conversación audiovisual* (1996).

¹⁵⁵ Posteriormente a los sucesos de mayo del '68 ya Serge Daney había expresado en su libro *La rampe* (1983) lo siguiente:

Hace algún tiempo el cine era evidente, la vida se recortaba en el tragaluz rectangular, los autores estaban impregnados en su “política”, las olas del joven cine rompían casi en el mundo entero. Y luego, la mirada se desengaña, una evidencia se quiebra, un modo de vida se resquebraja. Comienza una “política de los *ôteurs*”, que quita ilusiones en relación con el cine y con sus poderes (Daney, 2004: 15).

¹⁵⁶ Este cambio había sido antecedido por un proceso similar en el campo de la teoría literaria, denominado “teoría de la respuesta” (Stanley Fish, Norman Holland) o “teoría de la recepción” (Robert Jauss).

irresistibles, ni podían separarse del deseo, la experiencia y el conocimiento de unos espectadores históricamente situados, constituidos fuera del texto y atravesados por series de relaciones de poder como la nación, la raza, la clase, el género y la sexualidad (Stam, 2001: 268).

Fue Stuart Hall quien, partiendo de la obra de Umberto Eco¹⁵⁷, desarrolló esta nueva perspectiva en relación con los estudios sobre cine.¹⁵⁸ El texto y el espectador comenzaron a ser entendidos como parte de un mismo proceso, de una relación dialéctica en la cual ambos toman parte: el texto filmico configura al espectador a la vez que éste contribuye a la configuración del primero. De esta manera, en las últimas décadas los análisis relativos al lugar del espectador han girado en torno a la dimensión histórica de este último, es decir, a su carácter de sujeto inscripto en un contexto determinado, desde el cual entabla el vínculo con el filme.

El conjunto de discusiones y revisiones en torno a las teorías cinematográficas desarrollado durante la década del setenta en Europa, Estados Unidos y Canadá, tuvo un directo correlato con los movimientos de renovación cinematográfica surgidos en Latinoamérica a partir de los años sesenta.¹⁵⁹ A través de publicaciones como “Estética del hambre” (Glauber Rocha, 1965), “Hacia un Tercer Cine”¹⁶⁰ (Fernando “Pino” Solanas y Octavio

¹⁵⁷ Particularmente *Lector in fabula* (1979) y luego *Los límites de la interpretación* (1990), *Interpretación y sobreinterpretación* (1992) y *Seis paseos por los bosques narrativos* (1994). Eco plantea, a lo largo del recorrido realizado en estas obras, que la polaridad autor-lector se convierte en una dupla de imágenes que se ajustan y desajustan en un cambiante juego de expectativas que el lector realiza en torno al texto (Beltramino, 2006).

¹⁵⁸ En su artículo “Encoding and Decoding” (1980), Hall analizó, abordando particularmente los medios masivos de comunicación, la construcción del significado en relación con los procesos de producción y recepción.

¹⁵⁹ Como señalan Octavio Getino y Susana Velleggia:

(...) la eclosión de un cine de intervención política en los años 60 y 70 –tanto en América Latina como en otras partes del mundo– debe ser entendida en el contexto histórico y social del período, pero también en relación con algunas experiencias cinematográficas mundiales, como los movimientos del documentalismo inglés, el expresionismo alemán, el cine soviético del período clásico, el cine de autor francés, algunas obras de los grandes realizadores del cine japonés, el neorealismo italiano, el realismo crítico de cierto cine norteamericano y latinoamericano y, más adelante, de la emergencia del llamado “cine independiente” y los “nuevos cines” en diversos países, con sus múltiples expresiones: *Free Cinema*, *Nouvelle Vague*, entre otras (2002: 13).

¹⁶⁰ La noción de “Tercer Cine”, vinculada a la de “Tercer Mundo”, provenía de una organización del mapa cinematográfico conformada por un “Primer Cine” (en el cual se incluían películas consideradas “industriales”, en su mayoría norteamericanas, pero también europeas y

Getino, 1969) y “Por un cine imperfecto” (Julio García Espinosa, 1969), los teóricos y realizadores proponían la conformación de un cine de intervención política que reflexionase sobre las relaciones entre el cine y el campo social (en el contexto de las sociedades latinoamericanas).¹⁶¹ Este cine adjudicaba un papel activo al director y al espectador en la formación de los significados de las obras, partiendo de la idea de que:

(...) conferir al público una participación activa en la construcción de significados constituye una elección no sólo derivada de las opciones ideológicas de los emisores-autores, que procuran que cada espectador se convierta en un actor del cambio social más allá del espacio de proyección, sino que obedece a un imperativo moral. “Liberar” al espectador de la magia alienadora del espectáculo constituye el paso necesario para su liberación de las condiciones opresivas en las que se desenvuelve su vida (Getino y Velleggia, 2002: 19).¹⁶²

En la Argentina, Solanas y Getino fundaron en 1966 el Grupo Cine Liberación¹⁶³, que consideraba al cine como un instrumento de concientización, como arma de acción, al filme como acto.¹⁶⁴ Paralelamente a los trabajos tanto

latinoamericanas) y un “Segundo Cine” (en el cual se incluían las películas consideradas “de autor”). El Tercer cine no se limitaba, para Solanas y Getino, a los movimientos cinematográficos de América Latina sino que incluía otros focos como por ejemplo el *Third World Newsreel* (grupo de cine de izquierda norteamericano), el *Cinegiornali* (movimiento estudiantil italiano) o el *Etats generaux du cinema francais* (serie en encuentros en los que participaban estudiantes y críticos de cine, dedicados a debatir sobre el estado del cine y de los estudios sobre el mismo) (Lusnich, 2005).

¹⁶¹ Los trabajos (tanto teóricos –manifiestos– como prácticos –cortometrajes y largometrajes–) realizados por Fernando Birri y el grupo de la Escuela de Cine Documental de Santa Fe, creada en 1956, se ubican como antecedentes inmediatos de los movimientos de la década del sesenta. En el mismo sentido pueden situarse los ensayos y filmes de Tomás Gutiérrez Alea.

¹⁶² En este sentido, Stam señala la influencia ejercida por la obra de Frantz Fanon en los nuevos movimientos, con respecto al vínculo entre el cine y su espectador: “Fanon operaba en el punto de convergencia de la política antiimperialista y la teoría psicoanalítica (lacaniana), cuyo nexos en común era para el crítico el concepto de la ‘identificación’ (...) Para Fanon, la identificación era a la vez una cuestión psicológica, cultural, histórica y política” (2001: 120).

¹⁶³ Del mismo participaron luego, entre otros, cineastas como Gerardo Vallejo, Nemesio Juárez, Humberto Ríos, Pablo Szir, Enrique Juárez, Rodolfo Kuhn, Jorge Cedron, Rolando López y Miguel Montes.

¹⁶⁴ Así lo expresaban en el documento-manifiesto de 1969:

El hombre del Tercer Cine, ya sea desde un cine-guerrilla o un cine-acto, con la infinidad de categorías que contienen (cine-carta, cine-poema, cine-ensayo, cine-panfleto, cine-informe, etc.), opone, ante todo, al cine industria, un cine artesanal; al cine de individuos, un cine de masas; al cine de autor, un cine de grupos operativos; al cine de desinformación colonial, un cine de información; al cine de evasión, un cine que rescate la verdad; al cine pasivo, un cine de agresión; al cine espectáculo, un cine acto, un cine de acción; a un cine hecho para el hombre

prácticos como teóricos desarrollados por dicho grupo¹⁶⁵, se constituyó otro proyecto de cine político, el Grupo Cine de la Base, del cual formaron parte Raymundo Gleyzer, Álvaro Melián, Jorge Denti y Nerio Barberis. Una de las divergencias principales entre ambos movimientos tuvo que ver con el modo de construir el relato fílmico y su relación con el vínculo que se pretendía establecer con el espectador en cada caso. Getino y Velleggia señalan al respecto que el Grupo Cine de la Base no buscaba innovar en materia de lenguaje cinematográfico sino utilizar las estructuras narrativas tradicionales. En el estreno de la primera y principal película del grupo, *Los traidores*,¹⁶⁶ Gleyzer afirmaba: “Hay que comenzar replanteándose las cosas simples porque además queremos hablar así, muy sencillo: no somos teóricos y a propósito de ‘cómo llegar a la base’: de teoría podríamos hablar aquí varios días; el problema es cómo llegar a un hombre concreto” (citado en Getino y Velleggia, 2002: 54).¹⁶⁷

viejo, para ellos, un cine a la medida del hombre nuevo: la posibilidad que representa cada uno de nosotros” (Solanas y Getino, citado en Getino y Velleggia, 2002: 48-19).

Mariano Mestman señala al respecto que, según indicaba Solanas, la idea del Film-Acto surgió a partir de los debates registrados luego de la exhibición de proyecciones previas a *La hora de los hornos*, como por ejemplo el cortometraje “Las cosas ciertas”. De esta manera, el carácter militante del colectivo formado por el Grupo Cine Liberación, “(...) derivaba más de la experiencia que desencadenaba, de la generación de un acto político durante o tras la proyección, que del propio contenido de los films” (Mestman, 2001).

¹⁶⁵ Con posterioridad al estreno de *La hora de los hornos* (cuya primera presentación pública se realizó en la IV Muestra Internacional de Pésaro, Italia, en 1968), el grupo publicó varios artículos-manifiestos. Entre 1969 y 1971 presentaron: “Hacia un Tercer Cine”, “Cine militante. Una categoría interna del Tercer Cine”, “El cine como hecho político” y la revista *Cine y liberación* (Lusnich, 2005).

¹⁶⁶ En la IX Muestra Internacional de Pésaro (Italia), 1973.

¹⁶⁷ Mariano Mestman (2008) señala al respecto que:

La opción de *Los traidores* por la ficción y por una estructura narrativa de inspiración clásica se justificaba de acuerdo a dos principales razones. Por un lado, porque percibían cierto límite en el documental (contra) informativo para interpelar a un público popular habituado al consumo del cine de género y priorizaban, entonces, un modelo narrativo “eficaz” para atraer a ese público; restando importancia a consideraciones sobre la necesaria identidad entre nuevos contenidos y nuevos lenguajes. Por otro lado, por la dificultad de indagar sobre la burocracia sindical argentina desde el documental, dado el escaso material testimonial disponible –reducido a actos o entrevistas en las que se desarrollaba toda una retórica característica, pero que podía aportar poco al análisis del fenómeno–, así como la imposibilidad de conseguir ubicar la cámara en los lugares donde pudiera emerger esa “verdad oculta” tras las apariencias “actuadas” por la burocracia.

Por otro lado, Silvia Schwarzböck sostiene que para Gleyzer no había nada ni en el contenido ni en la forma de un documental político que lo hiciera “intrínsecamente revolucionario”. Lo que

El Grupo Cine Liberación, por su parte, promovió (fundamentalmente en su película más relevante, *La hora de los hornos*) un tratamiento formal que cuestionara el modelo propuesto –impuesto, en términos de Solanas y Getino– por el cine hollywoodense, considerando que la adopción de dicho modelo por parte del cine latinoamericano conducía a aceptar la ideología en la cual se había originado el lenguaje del cine clásico. De esta manera, en *La hora de los hornos* “se emplea una estructura formal de ruptura, basada en el fragmento, la cita, la interrupción para el debate y la discusión de los contenidos propuestos por parte de los espectadores” (Amado, 2009: 28). Como lo expresa el propio Solanas:

Según el modelo que nosotros teníamos se hablaba de política a través de la intermediación de los personajes, a través de un argumento, pero en *La hora de los hornos* nosotros queríamos realizar un discurso distanciado y objetivo, directo, totalmente directo [...] Nosotros nos proponíamos una película que tuviera como principal destinatario la clase trabajadora del pueblo argentino; al mismo tiempo, que llegara a sectores más amplios y que también fuera, en el extranjero, un instrumento de contrainformación, de propagandización de la realidad nacional (Solanas, citado en Amado, 2009: 29).¹⁶⁸

Posteriormente a *La hora de los hornos*, el Grupo Cine Liberación realizó dos filmes-documento en 1971 (*Perón: la Revolución justicialista* y *Perón: Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*), así como un largometraje, *El camino hacia la muerte del Viejo Reales*, dirigido por Gerardo Vallejo. Solanas comenzó *Los hijos de Fierro* en 1973, filme que debió ser concluido posteriormente, durante su exilio en Francia.

El Grupo Cine de la Base realizó luego de *Los traidores* numerosos materiales documentales (como *Me matan si no trabajo y si trabajo me matan*), algunos desde el exilio al que se vieron obligados sus integrantes luego del Golpe de Estado de 1976.¹⁶⁹

decidía “el grado de revolucionaridad” tenía que ver con la recepción, no con el producto (2007: 76).

¹⁶⁸ Entrevista realizada a Solanas por Juan Gelman, publicada en el diario *La opinión* el 29 de abril de 1973.

¹⁶⁹ Como por ejemplo *Las AAA son las tres armas* (1977), *Las vacas sagradas* (1975-1977) y *El compa Clodomiro y la economía* (1980), en coparticipación con el Grupo Cine Sur de Nicaragua (Getino y Velleggia, 2002: 54). Raymundo Gleyzer fue secuestrado y desaparecido en 1976.

3.2 El lugar del espectador en el nuevo cine argentino

A fines de la década del noventa comenzaron a advertirse ciertas transformaciones en el campo cinematográfico argentino. El siguiente comentario, perteneciente al libro *Nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, permite dar cuenta de las características del clima cultural en aquel momento:

Casi todos los que escribimos este libro estuvimos una mañana de noviembre de 1997 en el Festival de Mar del Plata, viendo explotar ante nuestros ojos algo incrédulos una pequeña película llamada *Pizza, birra, faso*. (...) Para la crítica más joven, la película fue casi una bandera, y apoyarla era un acto de rebeldía, una afrenta ante el empobrecido *establishment* local. Dos estudiantes de cine –Adrián Caetano y Bruno Stagnaro– y un grupito de actores desconocidos habían hecho algo que parecía casi imposible: una película viva, original, vibrante, sincera, honesta. Una película que no olía a naftalina, ni a fórmula ni a discurso viejo y repetido. Una película sin deudas, sin traumas, sin cuentas pendientes y sin miedo. Sobre todo, sin miedo (Bernades, Lerer y Wolf, 2002: 11).

Pizza, birra, faso marcó, efectivamente, el inicio de la renovación. ¿Cuál fue el papel, el rol –el lugar, en definitiva– que cumplió y ocupó el espectador en este escenario? Como se señaló en el Capítulo 2, uno de los planos en el que se evidenció más claramente la búsqueda de diferenciación del nuevo cine con respecto al cine de la década del ochenta, fue el relativo a la estructura narrativa de las películas, es decir, el plano del guión. Las historias de los filmes pos-dictadura se estructuraban, como indica Aguilar (2006), en su mayoría en torno al desarrollo de una demanda política (filmes centrados en proporcionar respuestas al interrogante en torno a “qué hacer” –en tanto argentinos, en tanto ciudadanos–) o una demanda identitaria (filmes centrados en analizar la premisa “¿cómo somos?” –nuevamente, los argentinos, en particular su clase media–).¹⁷⁰ Así, los filmes más representativos del período proponían claves para descifrar mensajes o alegorías a través de las cuales interpretar el estado de la sociedad argentina en aquel contexto.¹⁷¹ En este

¹⁷⁰ La referencia alude a una gran parte de la producción audiovisual de la década del ochenta que, desde luego, no abarca la totalidad de la misma, dado que el período también contiene filmes que deliberadamente se apartan de los lineamientos recién mencionados.

¹⁷¹ El cine de la “alegoría pura”, en términos de Claudio España (1994), encuentra un directo antecedente en *La isla* (Alejandro Doria, 1978), *El poder de las tinieblas* (Mario Sábato, 1979) y

esquema, el espectador se constituía como el destinatario directo de los mencionados interrogantes, así como de los enigmas a descifrar, que resultaban, en realidad, resueltos por el filme. A través de la utilización de determinados procedimientos formales (el uso de cámara subjetiva, de primeros planos, de un montaje basado en el plano-contraplano que genera en el espectador la ilusión de ubicuidad, entre otros), solía promoverse la identificación del espectador con un personaje investido de rasgos positivos (el saber, la moral, la ética), generándose así una relación de empatía entre el texto y su receptor.¹⁷² Esto posibilitaba la toma de lugar del espectador, en tanto sujeto, en relación con el filme. Su inscripción en el mismo, ligada al espacio del saber, de la corrección, redundaba en una posición en apariencia activa (al acompañar la actividad en el hacer y el decir del personaje –o los personajes– objetos de la identificación), a la vez que tranquilizadora (la

Los miedos (Alejandro Doria, 1979): "Estas tres películas hablan de una realidad oculta, imposible de ser reproducida por estructuras ajenas a la conciencia del simulacro. Hablan sobre perseguidores y perseguidos, sobre encierros y submundos ajenos al mundo visible cotidiano" (España, 1994: 18).

Fredric Jameson ha considerado la noción de alegoría, conjuntamente a las de espacio y representatividad, como instrumento teórico y analítico a través del cual examinar los sistemas narrativos cinematográficos del actual orden mundial (*La estética geopolítica*, 1992). En este sentido, señala que la alegoría ha reaparecido en la época postmoderna, "tras la larga dominación del símbolo desde el Romanticismo hasta la modernidad tardía" y parece ofrecer soluciones satisfactorias a ciertos problemas: "A escala global la alegoría permite que los paisajes más aleatorios, insignificantes o aislados funcionen como una maquinaria figurativa en la que aparecen y desaparecen incesantemente cuestiones sobre el sistema y su control de lo local con una fluidez que no halla equivalente en viejas alegorías nacionales (...)" (Jameson, 1995: 25). En un artículo posterior, publicado en el número 6 de la *Revista de Crítica Cultural*, Jameson continúa analizando esta cuestión, específicamente en relación con el cine del "Tercer Mundo". Allí sostiene que "La alegoría nacional es la forma en que una obra de arte remite –a veces instintiva o inconscientemente– a su propia situación colectiva" (Jameson, 1993: 24). Para un análisis crítico de la aplicación de la alegoría como figura al cine, ver el artículo de Diego Peller (2008) en *Kilómetro 111*: "Fredric Jameson. Cine y estética geopolítica".

¹⁷² Como señala Aguilar:

En *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo el personaje de Patricio Contreras (Profesor Benítez) es clave en la *anagnórisis* (reconocimiento) que se produce en Alicia (Norma Aleandro). Pero Benítez no sólo cumple ese papel: es un profesor progresista, sabe relacionarse con los alumnos, no los engaña y es un ejemplo a seguir. Esta matriz puede leerse todavía en films realizados muchos años después como en *Lugarés comunes* (2002) de Adolfo Aristarain. En esta película, el protagonista Fernando (Federico Luppi) reacciona indignado ante la desintegración moral de la sociedad y resulta difícil no estar de acuerdo con sus dichos y con sus posiciones (se trata además, como en el personaje de Contreras, de un profesor de colegio secundario: el espectador queda sumido en el lugar del adolescente). Federico Luppi encarnó a menudo este rol de hombre moral en *El arreglo* (1983) de Fernando Ayala y en *Tiempo de revancha* (1981) y *Un lugar en el mundo* (1991) de Aristarain (2006: 26).

tranquilidad que genera la existencia de un punto de vista con el cual identificarse, un punto de vista "correcto", además). Esta lectura no pretende minimizar el rol del espectador de la década del ochenta, sino plantear que en dicho contexto el cine ofrecía a su público un determinado lugar en el filme, caracterizado por los rasgos recién señalados.¹⁷³ Un lugar, como mencioné, aparentemente activo pero que, en definitiva, no hacía más que confinar al espectador al ámbito empantanado de los discursos y las formas políticamente correctos. Un lugar paradójicamente exterior, que pese –o tal vez, justamente por ello– a incluirlo en el relato a través de los mecanismos identificatorios, lo situaba por fuera del texto filmico, ya que "(...) el personaje ético [y con él espectador] no habla dentro de la historia, sino que tiene el privilegio de poder juzgarla desde afuera" (Aguilar, 2006: 26).

Estas cualidades del cine de la vuelta a la democracia evidencian que en dicho contexto, signado por los traumáticos efectos de la dictadura, no existía demasiado espacio para otro tipo de vinculación entre el filme y el espectador.¹⁷⁴ Domin Choi señala al respecto que durante los ochenta fue el "cine convencional"¹⁷⁵, antes que el cine alineado con la tradición moderna, el

¹⁷³ Así como Adolfo Aristarain hablaba de "un lugar en el mundo".

¹⁷⁴ Resulta pertinente volver a mencionar que esta afirmación no supone desconocer la existencia de ejemplos contrarios a ella, sino referirse a la relación establecida entre cine y espectador en las películas más representativas del período. Como indica Ana Amado:

(...) una serie de films abordó los acontecimientos trágicos de aquella etapa [la dictadura militar] desde una variante que podría llamarse reflexiva. Lo fue en el doble sentido del término: reflexiva por la tendencia a incorporar elementos del lenguaje filmico (narradores, guionistas, equipos técnicos) a la representación, y también por la apelación al juicio crítico del espectador, menos condicionado por la mera indeterminación narrativa y genérica, entre otros procedimientos estéticos para referir los temas del pasado inmediato (2009: 23).

En este sentido, la autora menciona, entre otros filmes: *Las veredas de Saturno* (Hugo Santiago, 1984), *El exilio de Gardel* (Fernando Solanas, 1986), *Sur* (Solanas, 1988), *Los días de junio* (Alberto Fisherman, 1985), *Hay unos tipos abajo* (Emilio Alfaro y Rafael Filipelli, 1985), *El amor es una mujer gorda* (Alejandro Agresti, 1989) y *Un muro de silencio* (Lita Stantic, 1992).

¹⁷⁵ Choi se refiere a *Plata dulce* (Fernando Ayala, 1982), *No habrá más penas ni olvido* (Héctor Olivera, 1983) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). En la misma dirección, Gustavo Aprea (2007: 93) sostiene que durante la década de 1980, la capacidad del cine de "mostrar aspectos del funcionamiento social" se aleja del "lugar director-autor como única mirada posible". De este modo, señala, "se extiende la búsqueda de realismo a propuestas que pueden exceder la mirada de un autor privilegiado y aparecen en nuevas versiones de géneros clásicos (del policial a la comedia o el melodrama, pasando por distintas gradaciones del drama), en películas donde se cuestiona la figura del autor o en films que problematizan el carácter de la representación que están construyendo" (2007: 93).

cine político, el que trató de dar cuenta de la dictadura y sus efectos: “¿Por qué no pudo [el cine político de la década del sesenta y comienzos de los setenta] resurgir en la Argentina de la década del ochenta con un gobierno democrático y enfrentarse con su pasado inmediato? (...) ¿Había en la década del ochenta un público para un cine moderno en Argentina y algún productor dispuesto a tomar el riesgo?” (2009a: 124).

Una década después, el surgimiento del nuevo cine argentino respondió, en cierta manera, aquellos interrogantes rechazando explícitamente los ejes en torno a los que se organizaban los filmes de los ochenta, proponiendo leer sus historias de manera literal, alejada de la clave alegórica y otorgando al espectador una mayor intervención en la construcción del sentido del filme.¹⁷⁶ Así lo sintetizó Martín Rejtman ante la pregunta sobre si su obra era producto de un intento consciente de diferenciación con respecto al cine anterior:

Traté de mostrar cosas que en el cine argentino no se muestran. Si se explica todo demasiado, opté por no ser tan discursivo; si se habla mucho, opté por hablar menos; si veía que no había un sistema narrativo, que filmaban cada escena como venga, intenté ser riguroso y contar la historia de una manera particular. Pero no es que a propósito dije: “voy a escamotearle la información al espectador y que se rompa la cabeza”, porque es muy simple todo lo que pasa. Por ahí requiere un poco más de participación del espectador en el sentido de que no está todo dicho en los diálogos y tiene que dejar que cada escena se desarrolle y termine para que empiece la otra, para que se vaya armando la historia (Entrevista de Udenio y Guerschuny, Aguilar, 2006: 24).

Comenzó a regir así cierta indeterminación en las propuestas cinematográficas. Los finales abiertos, la ambigüedad como rasgo central en la construcción de los personajes, la opacidad de las historias, la ausencia de direccionamiento hacia una única lectura, así como del principio de exterioridad antes mencionado, incrementaron las posibilidades de configurar diversas significaciones ante cada película.

¹⁷⁶ Señala Aguilar que:

Estas películas [las pertenecientes al nuevo cine argentino] perseveran en lo literal y tienden a frustrar la posibilidad de una lectura alegórica: el hotel de *La niña santa* no es la Argentina; sólo se trata, ni más ni menos, de un hotel. Esto no significa que no haya una relación entre lo privado y lo público sino simplemente quiere decir que, en nuestra sociedad, estas relaciones están mucho más mediadas, no admiten equivalencias fáciles ni se someten a la idea de que hay que politizar todo (2006: 24).

Buscando responder al interrogante sobre cómo leer el rechazo del nuevo cine argentino al anterior modo de organizar las narraciones, Aguilar (2006) propone tres posibles elementos a tener en cuenta: en primer lugar, el hecho de que durante los noventa las respuestas políticas brindadas anteriormente por los filmes ya no resultaban satisfactorias porque los problemas que surgían habían dejado de responder a las convenciones tradicionales de entender lo político. En segundo lugar, la demanda identitaria como modelo narrativo también había encontrado un límite en su desarrollo, dado que la construcción (la comunidad, la nación, el país) que daba objeto a la pregunta por la identidad argentina, se hallaba atravesando un proceso de desestructuración. Por último, Aguilar menciona el hecho de que la relación de los nuevos directores con el espacio público resultaba mucho menos clara que durante la década del ochenta, en la cual "Los directores se asignaron y encontraron una *función* en el retorno a la democracia (2006: 28)".¹⁷⁷ En los noventa, ni las posiciones resultaban tan disponibles ni el tejido social estaba tan estructurado como para que cada realizador hallara allí un espacio.

Si, en efecto, la organización del mapa cultural y artístico no preveía un espacio definido para los nuevos realizadores, tampoco otorgaba un lugar preciso al espectador. La renuncia a la expresión y transmisión de un sentido unívoco por parte de los nuevos relatos implicó una reconfiguración del rol del espectador, dado que la ausencia de un mensaje, idea o concepto a transmitir, así como la del direccionamiento de la lectura filmica, comenzó a desdibujar la figura de un destinatario determinado. Así, las nuevas propuestas estéticas establecieron un vínculo entre el texto y el espectador diferente al del período anterior, mediado por una distancia que se erigió como fundante del mismo. La opacidad narrativa de los filmes señaló –aun más: remarcó– la distancia inherente a la relación entre el cine y la mirada del espectador. Distancia que, como se mencionó, se convirtió en rasgo constitutivo de dicha relación, en tanto determinó un nuevo ordenamiento de la instancia cinematográfica. En este sentido, puede pensarse que el nuevo cine implicó, en los términos

¹⁷⁷ Aguilar cita al respecto la posición feminista desde la cual realizó sus filmes María Luisa Bemberg, la voz de los exiliados representada por el cine de Fernando "Pino" Solanas, las películas de Adolfo Aristarain en las que el director buscaba escenificar el funcionamiento de la represión, entre otros.

planteados por Comolli, “una puesta en crisis del (buen) lugar del espectador”, que llevó al surgimiento de un “anti-espectador”, en la medida en que la renuncia, por parte de los cineastas, a toda “intervención portadora de sentido” situó al espectador fuera de la escena:

La puesta en escena ya no me invita, como un fantasma, a deslizarme en el lugar vacante que me prepara, a interpretar(me) en la escena (...) Se trata quizá de una mutación de lo que hemos podido pensar hasta ahora: el “tercero incluido” de la representación se vuelve “tercero excluido”. En efecto, es el tiempo de la exclusión. A quien se trata de excluir es, por cierto, a ese espectador clásicamente definido como parte actuante en la representación. Se me pide, como espectador, que me proyecte, no en un personaje, en una situación, una escena, un cuerpo, sino que acepte, digamos, lo imposible de toda proyección: este no-lugar (...) (Comolli, 2004: 70-71).¹⁷⁸

La construcción de este no-lugar evidenció la pérdida de significación de la inscripción del sujeto, no sólo en el filme como espectador, sino como parte de una escena más amplia. En una comunidad atravesada por un proceso de destitución –una comunidad destituida–¹⁷⁹, el cine configuró un escenario atravesado por la distancia (entre el espectador y el texto, entre el texto y sus referentes), que adquirió así una cualidad crítica. Como señala Ana Amado:

Desde el lugar del observador/cámara, poner en juego la distancia existente entre aquel que mira y lo que es mirado, es una interrogación que se presenta como radical en épocas de abolición de distancias por el uso generalizado de cámaras, mini cámaras y de circulación indiscriminada de imágenes (2009: 44).

A la vez, en un mundo en el que la *transparencia* aparece como “el gran mito de nuestro tiempo: todo se hace *visible*, y por lo tanto *comunicable*”¹⁸⁰

¹⁷⁸ Comolli analiza cuatro filmes documentales: *Berlin 10/90* (Robert Kramer, 1991), *La nuit du Coup d'Etat* (Ginette Lavigne, 2001), *Close-up* (Abbas Kiarostami, 1990) y *No cuarto da Vanda* (Pedro Costa, 2000), que ponen en crisis, de diferente manera cada uno, el sistema clásico de representación. Resulta significativo que el estudio realizado por Comolli pueda relacionarse en más de un aspecto con este abordaje del nuevo cine argentino (sintomáticamente contemporáneo a los documentales analizados), dado que el autor se centra específicamente en filmes documentales –no ficcionales como es el caso (en su mayor parte) del nuevo cine argentino– cuya propuesta supone un grado de experimentación alto (lo cual tampoco puede adjudicarse, en una primera instancia, al nuevo cine argentino).

¹⁷⁹ En el sentido de lo planteado en el Capítulo 1 en relación con el proceso de desinstitucionalización atravesado por el campo social.

¹⁸⁰ La bastardilla pertenece al original. En su análisis de la “experiencia de lo poético” (una de las tres experiencias fundantes de la cultura occidental, junto a la “experiencia de lo trágico” y la “experiencia de lo político”, Grüner sostiene que “(...) ese imperio de la visualidad y la

(Grüner, 2002: 134), el advenimiento de la opacidad como propuesta narrativa resultó un elemento disruptor. De esta manera, la voluntad de insistir, a través del uso de determinados recursos y procedimientos –formales y narrativos–, en la configuración de una imagen atravesada por la distancia (del referente extra fílmico, del observador) y, al mismo tiempo, de un espectador activo en el proceso de construcción de significaciones, constituyó un gesto político, dado que en él puede observarse un particular modo de interacción entre una expresión artística y un proceso histórico. Inscrito en una esfera pública signada por la caída de los antiguos marcos reguladores de la vida social, el nuevo cine propuso desmontar los procedimientos utilizados hasta el momento para articular la relación filme-espectador (la identificación con los personajes, la intención pedagógica, la transmisión de un “mensaje” o una moraleja), abriendo un hiato entre ambos. El surgimiento de una nueva estética –y por ende de un nuevo receptor–, aparentemente acrítica (por su renuncia al abordaje directo de temas tradicionalmente entendidos como pertenecientes a la “política”), se transformó así en un hecho que tomó parte en la conformación del clima de época, en tanto la transformación del lugar del espectador halló un punto de coincidencia en la desinscripción del sujeto en el espacio social.¹⁸¹

Si, retomando una de las primeras frases de este capítulo “Un film no es otra cosa que lo que le sucede al espectador” (Comolli, 2002: 21), ¿qué cosa resultan ser los filmes en los cuales lo que le sucede al espectador es permanecer, en cierta medida, fuera de los mismos?

Los capítulos siguientes apuntan a analizar en las películas que integran el corpus seleccionado para este trabajo los recursos y procedimientos formales y narrativos a través de los cuales se configuraron los ejes centrales de la nueva forma cinematográfica: opacidad, indeterminación, ambigüedad, en

‘transparencia’ (...) es lo que subyace tras la actual manía comunicacional, tras la fascinación por lo transmisible y lo universalmente ‘traducible’. La *experiencia poética*, por el contrario, “es la reivindicación de una cierta resistencia a lo visible/comunicable/transparente: la reivindicación de un lugar crítico del *secreto*” (2002: 319).

¹⁸¹ Si en el campo cultural de los sesenta y los setenta el cine era un instrumento para la transmisión de ideas políticas, en la década siguiente la política “(...) se expresa como transparencia (o necesidad de poner en claro)”, en tanto que “en las más recientes aparece como opacidad, lo que con frecuencia se lee como apolítico o despolitización” (Aguilar, 2006: 138).

tanto determinantes clave de la transformación del vínculo entre el cine y el espectador operada a partir del surgimiento del nuevo cine argentino.

**Segunda parte: análisis del corpus de películas
seleccionadas**

Capítulo 4

El relato fílmico. Espacio y tiempo

El objetivo de este capítulo consiste en delimitar la perspectiva teórico-metodológica a partir de la cual se realizará el análisis del corpus de trabajo, así como en describir y caracterizar las herramientas utilizadas para llevar adelante dicho análisis.

El abordaje de los filmes se centra en dos de los ejes fundamentales de la construcción del relato fílmico: el espacio y el tiempo. Si bien desde el enfoque narratológico –en el cual se inscribe este trabajo– el plano de la enunciación supone además la presencia de otras instancias (punto de vista, focalización), que imbricadas con el espacio y el tiempo configuran la estructura del texto fílmico, se circunscribe el análisis a los dos ejes mencionados por considerar que se trata de núcleos a partir de los cuales es posible acceder a la totalidad de cada estructura fílmica y dar cuenta de su complejidad en cada caso. Es decir, concentrar el análisis en la observación y estudio de los modos en que se configuran el espacio y el tiempo en un filme permite trazar coordenadas que anudan significaciones, posibilitando la construcción de sentidos en cada película.

Como se mencionó en el Capítulo 3, el análisis del relato cinematográfico, que encuentra un antecedente directo en los trabajos de Gerard Genette, Algirdas Julien Greimas y Tzvetan Todorov en el campo de la narratología literaria, comienza a desarrollarse a partir de los años ochenta. La pregunta central en torno a la cual giran estas investigaciones tiene que ver con cómo se narra en el cine, cómo se organiza un relato audiovisual.¹⁸²

¹⁸² Francis Vanoye ha sido uno de los primeros autores en llevar adelante este tipo de análisis. Al mismo debe sumarse David Bordwell, especialmente su texto pionero: *La narración en el cine de ficción* (1996), así como gran parte de los autores mencionados en este capítulo. Como sostienen Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Fitterman-Lewis (1999) el análisis narrativo fílmico es la rama más reciente de la investigación semiótica, ya que toma sus conceptos básicos de las dos fuentes primarias de la teoría semiótica: el estructuralismo y el formalismo ruso:

Esta influencia dual se refleja en las cuestiones que la teoría narrativa fílmica se plantea sobre el texto, que incluyen el intento de designar las estructuras básicas de los procesos de la historia y de definir los lenguajes estéticos únicos del discurso narrativo fílmico. Como toda investigación semiótica, el análisis narrativo persigue desentrañar las relaciones aparentemente “motivadas” y “naturales” entre

4.1 Espacio y enunciación

La construcción del espacio fílmico parte de la organización del campo visual delimitado por la pantalla, así como de la relación que se establece entre el espacio representado (comprendido por todo lo que está presente en el campo) y el espacio no mostrado (que abarca todo lo que permanece fuera de campo). André Gaudreault y Françoise Jost (1995) han planteado esta dialéctica en términos de “espacio profílmico” (todo lo que ha sido impresionado por la cámara) y todo lo que queda fuera de él y puede ser virtualmente recuperado por el encuadre. En una misma línea, Jacques Aumont (1997) sostiene que la mera presencia del encuadre indica de por sí la existencia de un espacio otro, que no es el del cuadro y que está potencialmente ubicado en sus límites o sus alrededores. A su vez, el autor retoma la distinción planteada por André Bazin entre el “marco fílmico”, que el autor ubica como centrífugo (es decir, que conduce a mirar más allá de sus bordes) y el “marco pictórico”, al cual considera centrípeto (en tanto obliga a la mirada del espectador a volver sobre el centro de lo mirado), para desarrollar su propio concepto de marco: es lo que manifiesta la clausura de la imagen, su carácter de no ilimitada y lo que instituye un fuera de marco (que distingue del fuera de campo).¹⁸³ Para Aumont no hay dos tipos de marco, sino distintas funciones del mismo. Así, el marco presenta tres variantes: el marco-objeto (el enmarcado material, físico, que en el caso del cine Aumont emparenta con la oscuridad de la sala durante la

el significante y el mundo de la historia con el fin de revelar el sistema más profundo de asociaciones culturales y relaciones que se expresa mediante la forma narrativa. Examinados bajo el prisma de la metodología semiótica, los elementos convencionales de la estructura narrativa (personajes, modelización de la trama, situación, punto de vista y temporalidad) pueden ser considerados como sistema de signos que están estructurados y organizados de acuerdo con códigos diferentes. Cada uno de estos signos comunica mensajes altamente específicos que se refieren al mundo de la historia de maneras diversas (1999: 91).

¹⁸³ En el texto escrito en conjunto por Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet (1993) los autores introducen una distinción entre los conceptos de “campo” y “cuadro”, indicando que este último remite a la imagen que aparece limitada en su extensión por el cuadro, más allá del cual no hay imagen; en tanto que el campo se percibe como una porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro, es decir, como la única parte visible de un espacio más amplio que existe a su alrededor.

proyección, más estrictamente con la noción de dispositivo cinematográfico¹⁸⁴); el marco-límite y el marco-ventana (ambos vinculados a la relación campo-fuera de campo). El marco-límite remite a los bordes de la imagen, a cómo se organiza y regula su composición, en tanto que el marco-ventana tiene que ver con la apertura hacia lo que no se ve, hacia lo que hay "tras" la ventana (el fuera de campo).¹⁸⁵

Con respecto a la organización del campo, Aumont se refiere a la relación entre centrado y descentrado. El principio de centrado aparece a través del procedimiento de sobreenmarcado, dado a partir de la inclusión en el campo de un marco (una ventana, una puerta) y tiene que ver con la alusión a los ya mencionados conceptos de límite y de ventana. Entre las películas analizadas, *Familia rodante* utiliza particularmente el procedimiento de sobreenmarcado en la organización de su puesta en escena, recortando las imágenes a través de la incorporación de ventanas, celosías, de marcos en general. Este recurso ubica al espectador a cierta distancia de lo representado, reforzando su rol de observador. La narración alude precisamente a las nociones de marco, límite y estructura, por lo cual resulta eficaz un tratamiento de la puesta en escena en el que dichas nociones cobran protagonismo.¹⁸⁶

El sobreenmarcado supone una contrapartida: los efectos de desenmarcado y de descentrado, que cuestionan abiertamente la búsqueda de centralidad.¹⁸⁷ Con respecto al procedimiento de descentrado, es en el cine de

¹⁸⁴ Aumont (1992) considera dispositivo al conjunto de datos, materiales y organizacionales, que influyen en toda relación individual con las imágenes: los medios y técnicas de producción, su modo de circulación y reproducción, los soportes utilizados para difundirlas.

¹⁸⁵ Aquí Aumont señala que si en la imagen del filme los bordes son a un mismo tiempo permeables y separadores es porque el cine es la encarnación del "ojo variable", tal como se señaló en el Capítulo 3.

¹⁸⁶ Estos aspectos se desarrollan en el Capítulo 6.

¹⁸⁷ Según Aumont:

... El encuadre tiende a materializar un punto de vista, siempre más o menos centrado o al menos recentrable. Ahora bien, en el interior mismo de la tradición representativa, esta asimilación se vivió a menudo, en el siglo XX, como abusiva e ideológicamente peligrosa (...) y toda una etapa de la historia de las imágenes desde principios de siglo está caracterizada por la voluntad de escapar a este centramiento, de desplazarlo o de subvertirlo. En términos de marco, el procedimiento más espectacular en este sentido es lo que Pascal Bonitzer llamó desenquadre, es decir, un encuadre desviado, señalado como tal y destinado a separar el encuadre de la equivalencia automática a una mirada (1992: 166-167).

Lucrecia Martel, particularmente en su primer largometraje, *La ciénaga*, donde más claramente puede observarse el uso de este recurso, a partir del trabajo realizado con el encuadre. En el filme no aparecen encuadres centrados, que dirijan la mirada del espectador hacia un punto en particular, sino que se propone un espacio con múltiples centros, en el que no es posible determinar la presencia de un objeto principal. El relato modela asimismo el descentramiento a partir de la incorporación de encuadres cortados, presentando porciones de cuerpos u objetos que rehuyen la idea de totalidad. En este filme, la construcción de una estructura formal descentrada se vincula directamente con la ausencia de centro a nivel de las estructuras familiares de la narración.¹⁸⁸

Gilles Deleuze (1994) menciona dos posibles tendencias en relación con la organización del cuadro: a la saturación o a la rarefacción. En el primer caso, se trata de encuadres que permiten multiplicar los centros de atención (a través de la incorporación de profundidad de campo, por ejemplo), en tanto que en el segundo se trata de encuadres en los que se dirige la atención hacia un objeto en particular (los fajos de billetes en *Rapado*) o bien hacia ninguno (los paisajes desde el vehículo en movimiento en *Familia rodante*).

El espacio fuera de campo, que en tanto ausencia estructura el campo, ha sido dividido (Noël Burch, 1986) en seis segmentos, determinados por los cuatro ángulos de encuadre de la cámara, por el espacio ubicable detrás de la cámara y por el espacio que se extiende más allá de los límites escenográficos del cuadro. André Gardies (1981) suma un espacio fuera de campo más: el que proviene del plano sonoro (música o voz en *off*¹⁸⁹) que emana de un lugar difícilmente localizable, ajeno a la diégesis. La dimensión sonora es especialmente trabajada en los tres filmes de Lucrecia Martel. En *La ciénaga*, el tratamiento del sonido es uno de los elementos que utiliza el relato para configurar el clima de amenaza y tensión que lo caracteriza: los truenos, los chirridos de los insectos de verano, los murmullos, los silencios, forman parte

¹⁸⁸ El análisis de *La ciénaga* se desarrolla en el Capítulo 5

¹⁸⁹ La voz en *off*, tal como la plantea Gardies, se emparenta con la voz-over en términos de Metz (1991). En ambos casos se refiere a la voz cuya fuente es ajena a la diégesis o se sitúa a medias dentro de la diégesis y a medias afuera de la misma. Metz utiliza el término voz-*off*, retomando lo postulado por Michel Chion, para referirse a la voz perteneciente a la diégesis cuya fuente se encuentra fuera de campo. En el análisis de los filmes se ha utilizado el término voz en *off* como sinónimo de voz-over, salvo en los casos en que se especifica otro modo de uso.

de un mapa sonoro que gravita fuertemente en la construcción de significaciones. Por otra parte, la película modela los diálogos entre los personajes no sólo a partir de su significado, sino teniendo en cuenta los tonos, los acentos, las modulaciones de las voces, lo cual le otorga a la banda de sonido una musicalidad particular. En *La niña santa* el sonido funciona como el elemento central a través del cual se estructuran las relaciones entre los personajes: el congreso de medicina durante el cual se desarrolla la historia es sobre trastornos de la audición; Helena, una de las protagonistas, sufre un trastorno auditivo que es el que le permite vincularse con uno de los médicos asistentes al congreso; Amalia, la otra protagonista del filme, cree haber escuchado una voz, una "llamada divina", que motiva la puesta en marcha de un plan para lograr la "salvación" del médico. El relato articula la contraposición entre el plano visual y el auditivo para dar forma a las dicotomías ciencia-religión, modernidad-premodernidad. En *La mujer sin cabeza*, la recurrente alusión a elementos ligados al plano de la audición (el sonido del impacto en el accidente automovilístico que sufre la protagonista, el timbre del teléfono celular que recuerda el momento del choque, las llamadas telefónicas que realizan los personajes en función de ocultar el hecho) indica que el sonido es lo que persiste y retorna de un episodio en el que expresamente se ha retirado la mirada.¹⁹⁰

Deleuze discute la división propuesta de Burch sobre el espacio fuera de campo sosteniendo que, además del fuera de campo que designa lo que existe en derredor, existe otro que "(...) da fe de una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que 'insiste' o 'subsiste', una parte" (Deleuze, 1994: 35). En *La ciénaga* el tratamiento del fuera de campo responde a esta última perspectiva. El modo en que se plantea la relación campo-fuera de campo resulta fundamental para configurar el clima de amenaza que domina el relato. La dilación en la resolución de acontecimientos que tienen lugar fuera de campo (como el resultado del disparo que se escucha en el monte, del cual en principio se ignora el blanco, o lo que sucede luego de que Momi, una de las protagonistas, se hunde en el

¹⁹⁰ Los filmes de Martel se analizan en el Capítulo 5.

agua estancada de la pileta), es clave para la construcción del clima de tensión que vertebra a la narración.

David Bordwell (1996) ha propuesto un modelo que denomina “constructivista”¹⁹¹ para el análisis de la narración fílmica y desde el mismo aborda el estudio del espacio fílmico. Esta perspectiva supone considerar el espacio a partir de su diseño compositivo, su forma y su textura, como modo de analizar el espacio imaginario de la ficción, el “mundo” en que la narración sugiere que suceden los acontecimientos. El autor indica que el espectador, basándose en indicios visuales y audibles (el espacio de los planos, el espacio del montaje y el espacio del sonido) actúa para construir un universo de figuras, objetos y campos. El plano, el montaje y el sonido posibilitan la formación de hipótesis espaciales por parte del espectador, guiando su construcción de las zonas exteriores a la pantalla, que el autor divide en no diegéticas (espacios que no forman parte del mundo de la ficción, como por ejemplo la cámara) y diegéticas (las que pueden convertirse en narrativamente significativas). Bordwell retoma aquí el concepto de Burch (1986), coincidiendo con el carácter fluctuante del espacio diegético del fuera de campo, esto es, su capacidad de aparecer o desaparecer alternativamente.

Como sostienen Gaudreault y Jost (1995), en la articulación entre el campo y el fuera de campo reside en gran parte el potencial narrativo del cine. La vinculación entre ambos espacios aparece marcada por reglas que establecen cómo restituir el fuera de campo al campo y a la vez proporcionan un modo de organización dentro del cual al espectador le es otorgado un lugar. En esta relación dialéctica que el filme plantea entre campo y fuera de campo, entre ausencia y presencia, tiene lugar el proceso que enlaza al espectador como sujeto en la construcción del espacio cinematográfico. Desde este punto

¹⁹¹ El autor se refiere en primer lugar a las dos tendencias principales de la psicología de la representación visual: la teoría perspectivista, cuyo mayor exponente es James Gibson, para la cual la comprensión del campo visual se determina por medio de las leyes de la óptica geométrica, y la teoría gestáltica, asociada a la obra de Rudolf Arheim, en la que se estipula que la mente estructura la visión a través de ciertas leyes, como las leyes de la simplicidad, la continuación, etc. La propuesta de Bordwell tiene que ver con un modelo en el que el filme ofrece claves que el espectador utiliza aplicando esquemas de conocimiento:

Guiado por los esquemas, el espectador hace asunciones e inferencias y formula hipótesis sobre los acontecimientos de la historia (...) El método constructivista considera al espectador constantemente activo, aplicando prototipos, encajando elementos en macroestructuras evolutivas a modo de patrón, comprobando y revisando los procesos para dar sentido al material (Bordwell, 1996: 100).

de vista, el espacio dentro del campo se construye como un espacio narrativo, un espacio apto para ser "leído", que lejos de aparecer como un "continente de todo lo visual" (Heath, 2000), presenta una determinada estructura, cruzada por líneas de fuerza que indican al ojo del espectador hacia dónde dirigir la mirada, es decir, cómo leer la imagen.¹⁹²

4.2 Tiempo y enunciación

Con respecto al análisis de la organización temporal, varios autores coinciden en plantear que todo relato pone en juego dos temporalidades: la de lo narrado y la que deriva del acto narrativo en sí. Según Christian Metz (1972) conviene distinguir la sucesión más o menos cronológica de los acontecimientos y la secuencia de significantes que el usuario tarda cierto tiempo en recorrer: el tiempo de visión. Tanto Bordwell (1996) como Gaudreault y Jost (1995) abordan esta misma idea, sosteniendo además que, desde una perspectiva de construcción sintáctica, estos dos planos pueden articularse en tres niveles¹⁹³ (basados en la dialéctica historia-relato, entendiendo como historia los hechos que narra el film y como relato el modo de presentar la narración): la relación entre el orden de los acontecimientos que tienen lugar en la historia y el de su aparición en el relato, la relación entre la duración del tiempo del relato y la del tiempo de la historia y la relación entre el número de veces que se evoca un acontecimiento en el relato y el número de veces que tiene lugar en la historia.

Con respecto al orden, a partir de un punto cero, un instante en el cual el relato comienza a organizarse, pueden presentarse vueltas al pasado:

¹⁹² Heath señala que en el cine clásico, la noción de continuidad no pretende ignorar el fuera de campo sino contenerlo, regularizando su fluctuación en un movimiento de reapropiación constante:

La construcción del espacio como enlace en el cine clásico supone la implicación del espectador en el "tener lugar" del film como narrativa (...) El uso de las estructuras de la mirada y el punto de vista (especialmente el campo-contracampo) es fundamental para este proceso que ha sido descrito en términos de sutura (puntada o ligadura similar a la unión quirúrgica de los labios de una herida). En su movimiento, sus encuadres, sus cortes, sus intermitencias, el film incesantemente plantea una ausencia, una falta, que es incesantemente recapturada para el film (Heath, 2000: 32).

¹⁹³ La división proviene de las categorías que Gerard Genette (1989) ha trabajado en el campo de la narratología literaria.

*flashbacks*¹⁹⁴ o avances hacia delante: *flashforwards*. Según Gaudreault y Jost (1995) la función del *flashback* puede ser la de completar una carencia u una omisión o bien la de retrasar la aparición de ciertos acontecimientos, en tanto que el *flashforward* suele utilizarse para anticipar un acontecimiento de manera más o menos explícita. En la primera secuencia de *Un oso rojo*, el *flashback* se incorpora con el primero de los propósitos mencionados, ya que a través de una vuelta atrás en el relato se accede a los acontecimientos de la vida del protagonista que posibilitan la comprensión de su presente. *Un oso rojo* es una de las dos películas analizadas en este trabajo que utiliza el *flashback* como recurso narrativo. Esto guarda cierta relación con el carácter genérico del filme, que presenta varios puntos de contacto con la estructura clásica del *western*.¹⁹⁵ En *Nacido y criado*, el *flashback* funciona como uno de los procedimientos centrales en la configuración de la estructura narrativa, en tanto la mayor parte de la historia se ubica en distintos momentos del pasado (con respecto al presente de los personajes), a los que el espectador accede a través de este procedimiento.¹⁹⁶

Con respecto a la duración, pueden mencionarse cuatro ritmos narrativos: la pausa, en la cual el tiempo del relato tiene mayor relevancia que el tiempo de la historia (es decir, resulta más relevante el modo en que se está narrando un determinado hecho o describiendo una determinada situación que el hecho o la situación en sí mismos); la escena, en la que el tiempo del relato coincide con el de la historia; el sumario, en el que el tiempo del relato es más corto que el tiempo de la historia y la elipsis, en la cual el tiempo del relato es menos relevante que el de la historia (en este caso el relato elide determinados sucesos de la historia para focalizar la atención en otros). La diferencia entre el sumario y la elipsis radica en que el sumario resume una acción homogénea,

¹⁹⁴ Gaudreault y Jost (1995) indican que el *flashback* puede ser auditivo o visual. En este último caso por lo general es acompañado de las siguientes transformaciones semióticas: paso del pasado lingüístico al presente de la imagen; diferencia de aspecto entre el personaje narrador y su representación visual (modificaciones de la vestimenta, de la apariencia visual, etc.); modificación del ambiente sonoro; transposición del estilo indirecto (relato verbal) en estilo directo (diálogos). A la vez, los autores sostienen, al igual que Bordwell (1996), que pueden presentarse *flashbacks* externos (que representan acontecimientos que ocurrieron antes del primer suceso representado) o internos (que desarrollan acontecimientos que ocurrieron dentro del límite temporal del relato).

¹⁹⁵ El análisis de *Un oso rojo* se desarrolla en el Capítulo 7.

¹⁹⁶ El análisis de *Nacido y criado* se desarrolla en el Capítulo 6.

en tanto que la elipsis consiste en una supresión temporal que interviene entre dos acciones distintas. En *Bolivia*, la narración opta en varias ocasiones por utilizar la pausa como ritmo narrativo, por ejemplo en el inicio, cuando a través de planos breves, separados por cortes, recorre la totalidad del espacio en el que va a desarrollarse la historia, deteniéndose finalmente en un cartel pegado sobre los vidrios de la ventana en el que puede leerse: "se necesita parrillero/cocinero". En otro momento de la narración, el movimiento de la cámara se *rallentiza* para dar cuenta de los movimientos repetitivos del accionar cotidiano dentro del restaurante: el lavado de platos, los clientes comiendo y bebiendo, las manos que intercambian dinero. En ambos momentos se privilegia el tiempo del relato por sobre el de la historia para lograr un determinado efecto (la descripción del lugar en el primer caso, el planteo de la idea de repetición y eternización en el segundo). En *El bonaerense* la narración trabaja a partir de elipsis para dar cuenta de las transformaciones experimentadas por el protagonista a medida que va incorporando el accionar característico de la institución policial en la que realiza el curso como aspirante a Agente. Así, el relato focaliza el interés en determinadas escenas que dan cuenta del cambio que va teniendo lugar en el protagonista a medida que transcurre el tiempo y elide aquellas que no resultan relevantes en este sentido.

En una línea similar a la planteada por Gaudreault y Jost, Bordwell (1996) establece tres posibilidades dentro de la duración: equivalencia (la duración de la historia es igual a la del relato), reducción (la historia se narra de manera abreviada) y expansión (la duración de la historia se narra de manera expandida).

Finalmente, el estudio de la frecuencia admite cuatro posibles configuraciones: un relato puede narrar una vez lo que ha ocurrido una vez en la historia (Genette lo denomina relato singulativo), x veces lo que ha ocurrido x veces en la historia (figura similar a la anterior), x veces lo que ha ocurrido una vez en la historia (relato repetitivo) o bien una vez lo que ha ocurrido x veces en la historia (relato iterativo).¹⁹⁷

¹⁹⁷ En el Capítulo 5 se realiza un análisis de los tres niveles: orden, duración y frecuencia, en el filme *La ciénaga*.

Christian Metz (1974) ha abordado esta problemática en su "Gran sintagmática del cine", en la que propone un modo de organización del lenguaje cinematográfico desde una perspectiva de análisis semiológico.¹⁹⁸ El autor divide al filme en seis segmentos autónomos (si bien aclara que la autonomía es relativa dado que cada uno adquiere sentido en relación con el filme en su totalidad). De estos seis, cinco son sintagmas, en tanto que el sexto corresponde al denominado "plano autónomo". Los cinco sintagmas son los siguientes: la escena (un espacio, un momento, una determinada acción); la secuencia (puede desarrollarse en varios espacios e incluir varias acciones); el sintagma alternante (las acciones pueden presentar simultaneidad diegética, es decir que tienen lugar en un mismo tiempo –el montaje alternado– o no, es decir que las acciones no tienen entre sí ninguna relación temporal –el montaje paralelo–); el sintagma frecuentativo (presenta una sucesión apretada de imágenes repetitivas); el sintagma descriptivo (presenta una sucesión de imágenes que corresponden únicamente a series de co-existencias espaciales, es decir, en las que no interviene el tiempo). Un claro ejemplo de la utilización del montaje alternado para generar suspenso y a la vez permitir al espectador el acceso a dos situaciones simultáneas puede observarse en dos escenas de *Un oso rojo*: en la que transcurren el segundo asalto y el acto escolar y en la que el padre lleva a la niña a la calesita.

El sexto segmento, el plano autónomo, comprende el plano secuencia y los *inserts*. Entre estos últimos el autor distingue cuatro subtipos: las imágenes no-diegéticas (metáforas puras), las imágenes subjetivas (sueños, alucinaciones, premoniciones), las imágenes diegéticas desplazadas (sustraídas de su ubicación fílmica y colocadas en otro espacio y momento de la diégesis) y las inserciones explicativas (se sustrae el motivo a su espacio

¹⁹⁸ En términos de Stam, Burgoyne y Fitterman-Lewis, "La gran sintagmática" es un intento por parte de Metz de aislar la figuras sintagmáticas más importantes del cine narrativo:

La Grand Syntagmatique se propuso en oposición a la notoria imprecisión de la terminología fílmica para referirse a la disposición secuencial de las películas de ficción. Gran parte de la terminología estaba basada en el teatro, más que en los significantes específicos de la imagen y el sonido, planos y montaje. Términos como "escena" y "secuencia" eran utilizados más o menos de forma intercambiable y las clasificaciones se basaban en los criterios más heterogéneos, una posible unidad de acción descrita ("la escena de la despedida") o de lugar ("la escena del juzgado"), prestando poca atención a la exacta articulación espacial y temporal del discurso fílmico (1999: 57).

empírico y se lo coloca en el espacio abstracto de una intelección a partir, por ejemplo, del efecto de lupa o de aumentar el detalle en cuestión).

Aumont (1992) establece una diferenciación entre los dispositivos de imágenes que incluyen constitutivamente la duración (imágenes temporalizadas) y los que no la incluyen (imágenes no temporalizadas).¹⁹⁹ Así, Aumont retoma a Deleuze para expresar que el cine "(...)" se basa en una imagen temporalizada que representa indisociablemente un bloque de 'espacio-duración'" (1992: 178). Es el dispositivo cinematográfico el que posibilita la percepción de una imagen móvil y es a través de esta capacidad de movimiento que Aumont establece un enlace con la teoría propuesta por Deleuze.²⁰⁰

En su célebre estudio sobre el cine: *La imagen-movimiento* (1994), Deleuze parte de las ideas postuladas por Bergson en *Materia y memoria*. En 1896 Bergson expresaba una reflexión sobre el movimiento y el tiempo desarrollada a partir de tres tesis: la primera se refería a la imposibilidad de reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo, es decir, con cortes inmóviles. A partir de esta idea Deleuze sostiene que si bien el cine procede con fotogramas, o sea, con cortes inmóviles, el

¹⁹⁹ De todos modos, Aumont aclara que:

Casi todas las imágenes "contienen" tiempo, que son capaces de comunicar a su espectador si el dispositivo de presentación es adecuado para ello (...) Si una imagen que por sí misma no existe en modo temporal puede, sin embargo, liberar un sentimiento de tiempo, es forzosamente porque el espectador participa y añade algo a la imagen. Nuestra hipótesis será que ese "algo" es un saber sobre la génesis de la imagen, sobre su modo de producción, sobre lo que Jean-Marie Shaeffer llama, a propósito de la fotografía, su *arché* (término que extenderemos a todas las demás imágenes) (...) En efecto, en cuanto objeto socializado, convencionalizado y si se quiere codificado, la imagen posee un modo de empleo supuestamente conocido por su consumidor, el espectador. Como todo artefacto social, la imagen no funciona sino en beneficio de un *saber supuesto* del espectador (...) en la imagen no temporalizada hay tiempo incluido, mientras el espectador entre correctamente en un dispositivo que implique un saber sobre la creación de la imagen, sobre lo que podría llamarse, su tiempo creatorial. No es, pues, la imagen misma la que incluye tiempo, sino la imagen en su dispositivo (Aumont, 1992: 172-173).

²⁰⁰ Deleuze aborda el análisis del cine desde una perspectiva que combina elementos de la filosofía y la teoría del cine. Según Stam:

Los conceptos procedentes de los dos campos se fecundan entre sí, transformándose en el proceso (...) Deleuze considera que el cine es en sí un instrumento filosófico, un generador de conceptos y un productor de textos que representa el pensamiento en términos audiovisuales, no mediante el lenguaje sino en bloques de movimiento y duración (2001: 297).

resultado obtenido no es una imagen a la que se añade movimiento, sino una imagen que porta en sí misma el movimiento, un corte móvil.

La segunda tesis de Bergson planteaba lo erróneo de reconstruir el movimiento con instantes o posiciones. Deleuze señala entonces que previamente a la revolución científica moderna, el movimiento era entendido como el paso de una forma a otra, es decir, un paso entre instantes privilegiados. Luego, el movimiento pasa a referir no ya a la relación entre instantes privilegiados sino entre instantes cualesquiera. En esta línea ubica Deleuze al cine, ya que en éste el movimiento es reproducido en función de instantes equidistantes elegidos de modo tal que generan la impresión de continuidad.

La tercera tesis de Bergson sostenía que el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, de un todo. La duración implica por definición cambio y el movimiento expresa un cambio en la duración.

Finalmente, Deleuze resume las ideas de Bergson planteadas en el primer capítulo de *Materia y Memoria* de la siguiente manera: "1) No hay solamente imágenes instantáneas, es decir, cortes inmóviles del movimiento; 2) hay imágenes-movimiento que son cortes móviles de la duración; 3) por fin, hay imágenes-tiempo, es decir, imágenes-duración, imágenes-cambio, imágenes-relación, imágenes-volumen, más allá del movimiento mismo" (1994: 26).

Partiendo entonces de estas ideas, Deleuze plantea las nociones de imagen-movimiento (que divide en tres variedades: imagen-percepción, imagen-afección e imagen acción) y de imagen-tiempo. Si bien sostiene que un film no está hecho de una sola clase de imágenes, expresa que siempre hay una que predomina y en tanto el montaje es entendido como la disposición de las imágenes-movimiento, según sea el tipo de imagen que predomine en cada filme puede hablarse de montaje activo, perceptivo o afectivo. A la vez, establece que a cada una de las variedades le corresponde un tipo de plano: el plano general aparece ligado a la imagen-percepción, el plano medio a la imagen-acción y el primer plano a la imagen-afección.

Por otro lado, vincula a la imagen-percepción con la figura de la subjetiva libre indirecta, ya que se trata de una cámara que indaga, una "conciencia-cámara"; en tanto que la imagen-afección aparece bajo la forma del primer plano (predominantemente el rostro) y la imagen-acción es entendida como

una relación entre medios y comportamientos. A partir de esta última se conforma el cine basado en el modelo de acción-situación-acción (ASA) o situación-acción-situación (SAS), que es el que entra en crisis luego de la Segunda Guerra Mundial.²⁰¹ A partir de ese momento y con el ascenso de movimientos como el Neorrealismo o la *Nouvelle Vague* se produce una serie de modificaciones en la organización del relato fílmico, entre las cuales pueden mencionarse las siguientes: los personajes pasan a ser múltiples y adquieren la capacidad de tornarse principales o pasar a ser secundarios; la ciudad es comprendida desde su horizontalidad, desde la altura del hombre; la elipsis ya no es utilizada para ir de una situación a otra sino que pertenece a la situación misma; el azar se convierte en el hilo conductor; la acción es reemplazada por el deambular, el ir y venir continuo: “Estos son, pues, los cinco caracteres aparentes de la nueva imagen: la situación dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, la forma-vagabundeo, la toma de conciencia de los tópicos, la denuncia del complot. Es la crisis, a un tiempo, de la imagen-acción y del sueño americano” (Deleuze, 1994: 292). Como se desarrolla en el Capítulo 5, los conceptos expresados por Deleuze pueden relacionarse con el tratamiento espacio-temporal planteado en *La ciénaga*. La incorporación de la elipsis como figura constituyente de las situaciones mismas, es decir, no utilizada para conducir de una situación a otra; la implementación de una suerte de forma-vagabundeo en la errancia sin fines que adoptan los personajes; la organización de lo temporal en base a un tiempo detenido que contrasta abiertamente con la idea de un cine basado en acciones y situaciones, son algunos de los puntos en común que exhibe la película de Martel con el cine marcado por la crisis de la imagen-acción.

En su trabajo posterior a *La imagen-movimiento*, *La imagen-tiempo* (1986), Deleuze sostiene que todos estos elementos daban cuenta de la crisis

²⁰¹ Al respecto, Deleuze menciona que:

La crisis que sacudió a la imagen-acción obedecía a muchas razones que sólo después de la guerra actuaron plenamente, algunas de las cuales eran sociales, económicas, políticas, morales, y otras más internas al arte, a la literatura y al cine en particular. Podríamos citar sin cuidarnos del orden: la guerra y sus secuelas, el tambaleo del “sueño americano” en todos sus aspectos, la nueva conciencia de las minorías, el ascenso y la inflación de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la cabeza de la gente, la influencia en el cine de nuevos modos de relato que la literatura había experimentado, la crisis de Hollywood y de los viejos géneros... (1994: 287).

de la imagen-acción, pero aún no constituían una nueva imagen. Lo que va a construir la nueva imagen es el ascenso de las situaciones que el autor denomina puramente ópticas y sonoras, que reemplazarán a las situaciones sensoriomotrices en eclipse. De esta manera, la nueva imagen utiliza cada vez menos movimientos de cámara, la cual llega a quedar prácticamente fija; los fundidos son reemplazados por el corte directo, proliferan los espacios vacíos (vaciados de personajes) y los tiempos muertos. Se trata de un cine en el que no aparecen claras diferencias entre las situaciones-límite y las situaciones triviales, entre "lo notorio y lo ordinario", en el que, por ejemplo, la banalidad de la vida cotidiana adquiere un punto de máxima significación como motor del relato. La imagen-tiempo posee a su vez tres variedades: la imagen-recuerdo (que aparece en el *flashback*), la imagen sueño (imágenes que remiten al estado onírico y que pueden representarse a través de dos polos: uno tendiente a la abstracción, generado a partir de medios recargados como fundidos, sobreimpresiones, desencuadres, efectos especiales; y otro que opera directamente por cortes) y la imagen cristal (la imagen que tiene una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo, por ejemplo el espejo). En *La niña santa*, el uso reiterado de espejos es utilizado para la construcción de la ambivalencia que caracteriza a los personajes (el nombre del protagonista, "Jano", alude directamente al dios de las puertas, los umbrales, que en la mitología romana es representado con dos caras). Por otra parte, los espejos remiten a la noción de representación con la que trabaja centralmente el filme –la imagen en el espejo representa a lo reflejado (cuerpos, objetos)–, y a la vez, permiten instalar un contrapunto entre lo real y lo irreal, entre lo real y lo intangible, figuras que también forman parte central del relato.

Volviendo a la concepción de lo temporal planteada por Deleuze, en la imagen-movimiento el tiempo aparece como una representación indirecta, emanada del montaje, que liga una imagen-movimiento a otra. Este enlace no es considerado como una simple yuxtaposición:

(...) el todo no es una adición, así como el tiempo no es una sucesión de presentes (...) Esta posición de principio implica que la propia imagen-movimiento esté en presente, única y exclusivamente. Incluso, parece una evidencia que el presente es el único tiempo directo de la imagen cinematográfica (...) ¿Pero no es ésta la

evidencia más falsa, al menos bajo dos aspectos? Por un lado no hay presente que no esté poblado por un pasado y un futuro, no hay un pasado que no se reduzca a un antiguo presente, no hay un futuro que no consista en un presente por venir (Deleuze, 1986: 56).

La idea de un presente poblado de pasado y de futuro resulta central en el análisis de *Mundo grúa*, donde el tiempo funciona como el eje en torno al cual se articulan la vida del protagonista y el relato fílmico.²⁰² A la vez, en *Copababana* el entrecruzamiento de tiempos (en torno a los momentos previos y posteriores a la organización de un evento: los festejos realizados en homenaje a la Virgen de Copacabana en la ciudad de Buenos Aires), aparece como clave de la organización temporal del filme.

Luego, situándose en una de las variantes de la imagen-tiempo, la imagen-cristal, Deleuze sostiene que el cristal revela una imagen-tiempo directa, no ya una imagen indirecta del tiempo que emana del movimiento. Se oponen así dos regímenes de la imagen: un régimen orgánico (ligado a las situaciones sensoriomotrices, es decir, a la imagen-movimiento) y un régimen cristalino (que remite a situaciones puramente ópticas y sonoras, es decir, ligado a la imagen-tiempo). En el primero, el tiempo es el objeto de una representación indirecta en tanto es un tiempo que emana de la acción, generalmente cronológico. La narración cristalina, en cambio, implica un derrumbamiento de los esquemas sensoriomotores. El movimiento puede desaparecer o bien exagerarse, ser incesante. Así, las anomalías de movimiento se transforman en lo esencial, en lugar de ser accidentales o eventuales. La imagen-tiempo rompe con la representación indirecta pero además quiebra la sucesión cronológica.

De esta manera, el enfoque de Deleuze se configura como un modelo alternativo al análisis semiológico propuesto por Metz.²⁰³

En el análisis sobre el corpus que se realiza a continuación, se utilizan ambos modelos (así como el planteado por Bordwell, que presenta muchos

²⁰² En este caso el análisis se realiza partiendo de la noción de triple presente propuesta por Paul Ricoeur en su obra *Tiempo y narración* (2000).

²⁰³ Deleuze critica el modelo de Metz sosteniendo que la diversidad de narraciones no puede explicarse a través de una estructura de lenguaje subyacente a las imágenes. Para Deleuze, la materia del cine debe entenderse como "(...) una masa plástica previa al lenguaje, una materia significativa y asintáctica, una materia que no está lingüísticamente formada, aunque no sea amorfa y esté formada semiótica, estética y pragmáticamente" (citado en Stam, 2001: 296).

puntos de contacto con lo sostenido por Gaudreault y Jost), buscando optimizar la funcionalidad de cada uno en relación con las propuestas diferenciales en cuanto a la organización temporal que presentan los filmes.

Los conceptos desarrollados hasta aquí evidencian que la construcción y representación del espacio y el tiempo en un filme se convierten en elementos centrales a la hora de establecer parámetros de lectura del mismo. En las elecciones relativas a la organización del cuadro y los modos de vinculación entre el campo y el fuera de campo, así como en cuanto a los modos de representar el tiempo, puede leerse la estructura significativa y la producción de sentidos de cada texto filmico.

Las elecciones acerca de cómo configurar el espacio y el tiempo en una película implican formas de inscribir en ella representaciones sobre el campo social. Es decir, que las formas de abordar en un filme las transformaciones del espacio urbano y suburbano, la noción de margen, el ámbito de lo público (en relación con las instituciones ligadas al Estado) y lo privado (particularmente en cuanto al espacio de la familia²⁰⁴), la constitución de nuevas subjetividades e identidades, se relacionan estrechamente con las elecciones que se llevan a cabo en el plano del dispositivo del lenguaje cinematográfico.

De esta manera, el análisis formal espacio-temporal permitirá estructurar mapas textuales de los filmes a partir de los cuales establecer ejes y líneas de

²⁰⁴ Las representaciones sobre la familia y lo familiar constituyen uno de los principales ejes en torno al cual se articula gran parte de los relatos que integran el corpus de trabajo. Se trata de una temática abordada, central o tangencialmente, en todas las películas analizadas. Este hecho no conlleva de por sí ninguna novedad, ya que la familia ha sido históricamente un tema recurrente en las producciones cinematográficas ficcionales, especialmente las que intentan establecer algún tipo de lazo con el verosímil realista. Sin embargo, en el caso del nuevo cine argentino el tema adquiere características particulares, por lo cual resulta de interés analizar cuáles son las representaciones de la familia que aparecen y cómo éstas son construidas, a partir de qué procedimientos, a través del uso de qué recursos formales.

Con respecto a la reiterada aparición de representaciones ligadas a lo familiar en el cine argentino contemporáneo, Ana Amado señala que:

(...) entre las distintas formas de agrupación posible, es la célula familiar la que aparece privilegiada en las ficciones cinematográficas. Específicamente, las relaciones de filiación, la relación padres-hijos o entre hermanos, son el principal motor dramático en el cine actual, tendencia a la que adscribe una porción considerable de las películas del cine argentino de los últimos años. Este signo encuentra su coherencia si se piensa que desde hace más de dos décadas un encadenamiento familiar, manifestado desde sus voces generacionales, recorre como consigna política y a la vez como metáfora de la inteligibilidad cultural del presente nacional. Los conflictos de dependencia o liberación estallan en privado, la decadencia o disolución se ensaña con los cuerpos dentro del encuadre doméstico de las ficciones (...) (2006: 161)

relación con las transformaciones experimentadas por las categorías tiempo y espacio durante las últimas décadas y su incidencia en la conformación de nuevos escenarios sociales.

Capítulo 5

5.1 La descomposición del sistema o como sistema en *La ciénaga*

5.1.1 Estructuras: centros, bordes

Las primeras escenas del filme revelan a un grupo de personas yaciendo sobre reposeras alrededor de una pileta. En un determinado momento, alertada por el sonido amenazante de los truenos, Mecha, el personaje interpretado por Graciela Borges, se dirige a otro de los presentes, Gregorio, para preguntarle: “¿Con quién está Joaquín en el cerro?”. Gregorio la mira sin emitir respuesta. La escena no proporciona elementos suficientes para identificar al diálogo como uno sostenido por una pareja (que es lo que ambos conforman), ni para interpretar que Joaquín es uno de sus hijos. Lo que sí se desprende claramente es la falta de comunicación que existe entre los dos interlocutores. La incomunicación como signo que describe a la pareja aparecerá recurrentemente a lo largo del relato y se irá construyendo a partir de indicios como el recién mencionado.

La indefinición que caracteriza al vínculo entre Mecha y Gregorio se extiende a los demás personajes de la escena, generando una suerte de confusión con respecto a los lazos que los unen. El hecho de que las dos hijas de Gregorio se refieran a él por su nombre de pila –“No dejes que Gregorio maneje”, le pide Momi, la menor, a Vero, la mayor–, dificulta la comprensión de la relación que existe entre ellos.²⁰⁵ La relación entre Mecha y sus hijas resulta más clara que la que sostiene con su marido dado que en un primer momento Vero le dice a Momi (aludiendo a Isabel, la empleada doméstica de la familia): “La Mamá la va a echar”, lo cual permite establecer el parentesco entre Mecha y ellas como madre e hijas y entre estas últimas como hermanas. Además, luego de la caída de Mecha, Momi interpela directamente a su madre ordenándole: “Mamá, está lloviendo, entrá al auto”.

²⁰⁵ Hay un sólo momento en el que Momi llama a Gregorio “papá”, en el diálogo que sostienen luego de la internación de Mecha:

-Llévate el auto

-Pero no tengo registro

-Te dije que tenés que sacarlo

-Papá, tengo 15 años...

En medio de la indeterminación que caracteriza a las relaciones y los roles de la estructura familiar, resulta significativo que el personaje más fácil de identificar sea el de Isabel. Esto sucede en parte por la vestimenta que usa, pero fundamentalmente por los comentarios de Vero y Mecha que la ubican en el lugar de la mucama (“la Mamá la va a echar porque dice que le desaparecen las sábanas y las toallas”). Si desde el decir de los otros Isabel es colocada en un lugar subalterno, a partir de los rasgos que caracterizan a su personaje se posiciona como poseedora de cierta autoridad. Isabel es representada como la –única– portadora de eficiencia, rapidez, sensatez. En medio de la inoperancia y pasividad que exhiben los demás en el momento en que Mecha tropieza y cae al suelo cortándose el cuerpo con los vidrios de las copas, Isabel es quien organiza y dirige el traslado de Mecha al médico, es quien puede actuar y resolver la situación. Es también quien recoge el pescado que los jóvenes desechan por inservible, el mismo que luego se transformará en la cena de la noche.

Esta suerte de autoridad que exhibe Isabel da cuenta de la dislocación e inversión de roles que caracteriza a la estructura familiar. El vínculo tradicional entre empleadora y empleada, o entre patrona y mucama, coloca a la primera en situación de dominación. Aquí la dominación aparece efectivamente en el recurrente maltrato de Mecha hacia Isabel, en el presupuesto que la estigmatiza como ladrona, en las órdenes que José le imparte, en su creencia de que, siendo Isabel la mucama de la familia y él el hijo de la patrona, debe ella satisfacer todos sus deseos. Pero, durante el transcurso de la narración comienza a evidenciarse que Mecha tiene escasa –prácticamente nula– injerencia en el funcionamiento doméstico y que es Isabel quien sostiene, mínimamente, la organización cotidiana de la casa. Por otro lado, es también Isabel quien se comporta de manera maternal para con Momi (la insta a bañarse, la reprende por tirarse a la pileta llena de agua mohosa), supliendo a Mecha, la madre, en este rol.²⁰⁶

En el funcionamiento del otro grupo familiar que interviene en la historia, la familia de Tali, nuevamente la figura de la madre es una presencia diluida, en

²⁰⁶ Este modelo familiar se inscribe en una lógica actual en la que, como señala Judith Butler, existen “(...) situaciones familiares en las que puede haber más de una mujer que actúa como madre, más de un hombre que actúa como padre, o ningún padre, ninguna madre, ninguno de los dos” (2001: 40-41).

una perpetua proyección hacia el afuera –de su casa, de su familia, de sí misma–, una “presencia ausente”. Tali parece encontrarse atrapada dentro de la confusión general que reina en su casa, incapaz de introducir algún orden dentro del caos. Aquí es la hija mayor, Agustina, quien funciona como la portadora de cierta racionalidad ligada a la vida cotidiana y la que adopta en parte el rol materno que Tali deja vacante (en particular en relación con el cuidado de Luciano, el hijo menor de Tali y Rafael: Agustina lo prepara para ir al médico, le lava el pelo, le cose el guardapolvo).

La diferencia fundamental en este sistema familiar es la presencia fuerte del padre, Rafael, quien impone su autoridad sin dejar ningún resquicio para opiniones contrarias (por ejemplo cuando corta de plano la posibilidad de Tali de viajar a Bolivia al adquirir los útiles escolares cuya compra era supuestamente el motivo del viaje). En la escena en la que Tali descubre los útiles en el baúl del auto, un plano contrapicado aplana su imagen contra el suelo, estableciendo una suerte de correspondencia con la sensación de derrota que experimenta el personaje en ese momento.

Tali parece aceptar este orden de cosas autoexcluyéndose continuamente de la escena (sostiene por ejemplo: “Tu casa es muy chica Rafael”, en referencia a la vivienda común). Rafael asume además, junto a su hija mayor, parte del ejercicio del rol tradicionalmente asociado a la madre; así, en varias ocasiones se lo ve ocupándose de los niños (acostando a Luciano, bañando a Mariana). La alianza que existe entre Rafael y Agustina se pone claramente de manifiesto cuando Tali descubre que ha sido Agustina quien le ha proporcionado a Rafael la lista de útiles escolares. La joven ha contribuido así a clausurar la posibilidad del viaje a Bolivia.

Rafael se instituye como una figura diametralmente opuesta a la de Gregorio, quien es caracterizado por todos como un inútil (“Qué tipo éste, nunca sirvió para nada”, dice Rafael; “Mercedes siempre tuvo debilidad por los inútiles”, dice Mecha aludiendo a la relación mantenida en el pasado por Gregorio y Mercedes, antigua amiga de Mecha).

En la familia de Tali no es la ambigüedad lo que caracteriza a los vínculos entre los miembros (desde un principio Tali devela la relación que la une con Mecha cuando sostiene: “Somos medio primas” y, pese a que también aquí Agustina llama al padre por su nombre de pila en algunas ocasiones,

queda claro quiénes componen el grupo familiar: Tali y Rafael y los cuatro niños), pero sí la dislocación e inversión de roles que ubica a la figura de la madre al mismo nivel que los hijos. Cuando Rafael rechaza la idea del viaje a Bolivia, Tali protesta como una joven a la que no le permiten salir de su casa: “¿Por qué no?, ¿Siempre no?”. De hecho la necesidad de pedirle autorización a Rafael para poder realizar el viaje da cuenta de cómo opera la relación conyugal. La figura paterna condensa toda la autoridad, lo cual no impide —o bien genera— que el caos caracterice el funcionamiento doméstico. El control y la coacción que el padre establece sobre la madre redundan en una anulación casi completa de las funciones de la misma. Una parte de éstas es asumida por el propio Rafael, otra parte por Agustina, la hija mayor. Sin embargo, el borramiento de la madre de la escena parece no poder ser repuesto completamente y hay algo en la muerte del niño en el final de la historia que se liga a esta ausencia. Así, puede pensarse que los recurrentes accidentes que atraviesan la narración se inscriben dentro de una lógica de desatención e imposibilidad de cuidado. Desde este punto de vista, Mecha y Tali parecen no poder ocuparse de los niños. La ausencia de sentido que rige sus vidas ha anulado toda capacidad de acción, limitándolas a una subsistencia de movimientos lentos y escasos.

En la familia de Mecha la pérdida de autoridad de ella misma y de Gregorio quiebra el orden tradicional, convencional, que ubica al padre y/o a la madre como organizador u organizadora del funcionamiento familiar (entendiendo como modelo familiar tradicional el de la familia patriarcal, heterosexual). El lugar vacante no es ocupado por nadie —Isabel supe sólo algo de esta falta—, lo cual genera un orden particular, signado por la confusión, un orden-otro que no se organiza en torno a un centro.

Para plantear este funcionamiento familiar el relato elige una serie de procedimientos entre los cuales se destaca claramente el uso del encuadre descentrado. Son prácticamente inhallables encuadres que estructuran la imagen en función de un centro al cual dirigir la mirada; por el contrario, en la mayoría de los casos se propone un espacio multi-céntrico en el que es imposible determinar cuál es el objeto principal. En la construcción de este tipo de espacio resulta fundamental el trabajo realizado con la profundidad de campo, es decir, el modo en que se plantea la relación entre lo que se ubica en

primer plano y lo que puede observarse por detrás, en un segundo o tercer plano. Se crea una profundidad de campo que no se organiza en función de un punto de fuga hacia el cual dirigir la mirada, sino que presenta varios niveles que parecen superponerse. En la escena en que Mecha espera el auto para su traslado al médico luego del accidente, el encuadre ubica su figura en primer plano, a la vez que deja ver más atrás porciones de otros tres cuerpos, como apilados unos sobre otros. Más atrás aún, como última imagen, aparece el verde del follaje. Se construye así un espacio complejo, que activa una constante circulación de la mirada.²⁰⁷

El encuadre descentrado se modela además a través de la inclusión de fuertes diagonales, que también rehuyen el perspectivismo, cortando la pantalla en dos de manera irregular (por ejemplo el plano de la calle céntrica en el inicio de la segunda secuencia) o a partir de divisiones del cuadro, presentando dos cuerpos, uno en cada extremo del cuadro pero fuera de un planteo simétrico (la escena en que Mecha y Gregorio ubican sus reposeras de manera enfrentada).

Otra forma de descentrar el encuadre se obtiene a partir de la incorporación de figuras de cuadro dentro del cuadro. Esto puede observarse en la escena en la que Momi observa, desde la ventana del baño, a Isabel yéndose de la casa. Parte del campo es ocupado por la ventana, parte por un alambrado y ambos generan un marco interno al reencuadre más amplio de la pantalla. Otro ejemplo de este procedimiento lo constituyen las numerosas escenas dentro de los autos, en las cuales las ventanillas enmarcan la imagen (en particular cuando los dos hijos menores de Tali y Rafael, junto con otra niña, observan desde el interior del auto, como si estuvieran mirando una pantalla, los escauceos de José y Vero en el barro).

Finalmente, otro de los procedimientos centrales en la construcción del espacio descentrado es el uso recurrente del encuadre cortado: rostros, torsos, piernas son captados por una cámara que desmembra los cuerpos hasta el límite de transformar cada una de sus piezas en elementos aislados que

²⁰⁷ Lucrecia Martel expresa al respecto:

(...) durante la escritura [del guión] siempre voy pensando en capas: un tema que está en primer plano en esta escena, en esta otra va a estar en tercer plano. Y lo mismo con ciertas palabras: una palabra que se dice acá, después será recordada como un grito. Me gusta que si uno toma cualquier pedazo de la película, prácticamente todos los elementos posibles del relato estén ahí. Sólo que, de un momento a otro va variando la disposición de los planos (citado en Oubiña, 2007: 65).

adquieren extrañas formas debido a los también extraños escorzos que la cámara propone (por ejemplo el plano que toma a Joaquín en la cama de Mecha, mostrando en primer lugar sus rodillas y más atrás el rostro). Son escasas las tomas que encuadran a un cuerpo o un objeto en su totalidad, la propuesta es la contraria: siempre hay una parte, una porción, un fragmento que rebasa los límites del cuadro, recordando a cada momento la presencia de una cámara que circunscribe la imagen aprehendiendo de ella sólo lo que desea.

El descentramiento de la imagen puede relacionarse además con la inestabilidad que evidencia Mecha antes de la caída. Si, desde una posible acepción, estar centrado implica estar equilibrado, el paso tambaleante de Mecha, su falta de equilibrio, suma un elemento que refuerza la idea de falta de centro.

De esta manera, a través de los procedimientos elegidos para la construcción de cada escena: la presencia dominante de planos medios y primeros planos, de encuadres en los que los cuerpos y objetos aparecen cortados o tomados desde angulaciones pronunciadas, la descentralización de la mirada y la utilización de la cámara en movimiento, se configura un espacio confuso, sin centro, sin límites o en el que los límites se diluyen hasta borrarse.

Lo difuso de esta organización espacial en la que todo se mezcla permite construir y presentar de manera muy efectiva una organización familiar signada por la confusión. Es sobre la estructura formal descentrada que la idea de falta de centro de la familia de Mecha adquiere una fuerte potencia.

La ausencia de límites aparece tematizada tanto en lo que respecta a las dimensiones espaciales concretas de la casa de Mecha o las distancias entre ésta y el cerro o la ciudad, como en lo relativo a las relaciones entre los personajes que, bajo la fuerte corriente de sexualidad reprimida que los atraviesa, se tornan confusas. El único límite explícito —geográfico— que aparece en el relato es el que no puede nunca traspasarse. Bolivia se propone como un espacio otro, el espacio de la diferencia y la liberación al que no es posible acceder.

El primer punto, el relativo a las distancias espaciales, a los desplazamientos, ha sido objeto de numerosas reflexiones. David Oubiña (2003) sostiene que el relato no ofrece detalles acerca de los traslados entre

los distintos espacios: en un momento la acción transcurre en la casa de Mecha y en la escena siguiente los niños están en el monte. El corte directo elude la referencia a todo desplazamiento. Incluso los autos, que de por sí refieren a la traslación, al movimiento, aquí revelan una fuerte carga de opresión, la misma que caracteriza al resto de los ambientes.

Por otra parte, si en medio de la generalizada detención que rige en el relato existen desplazamientos, éstos tienden la mayor parte de las veces hacia abajo, hacia el suelo. Ana Amado (2002) lo define claramente cuando expresa que *La ciénaga* desarrolla su historia entre dos caídas “La de una madre derrumbada por el alcohol y la de un niño que se mata”:

La precipitación se hace forma ficcional por medio de procedimientos narrativos que parecen plegarse a la ley de gravedad. La inercia, la detención, anulan la percepción del tiempo con el efecto de la atracción de la física: hay algo que parece arrastrar a todo y a todos hacia abajo. La transmisión del desasosiego o de cualquier otro movimiento tienden a la gravedad física como estatuto inevitable, como si las cláusulas de la termodinamia resultaran funcionales para traducir el mundo desde una mecánica humana, destinada al movimiento descendente antes que ascendente (2002: 91).

Retomando el segundo aspecto en el que se pone de manifiesto la indiferenciación de los límites, el de las relaciones interpersonales, puede decirse que atraviesa casi todos los vínculos. Parte del deseo circulante lo absorbe José, quien establece ambiguas relaciones con su hermana Vero (la escena en el barro y la posterior en el baño constituyen los momentos en los que el acercamiento incestuoso entre ambos alcanza su punto máximo), con Mercedes y con Mecha. La relación que sostienen José y Mercedes encuentra un antecedente en la tríada conformada en el pasado por Mecha, Mercedes y Gregorio. Es decir, de alguna manera esta relación aparece como un nuevo capítulo de una situación anterior que ya presentaba límites difusos.

Por otro lado, Isabel es objeto de deseo por parte de Momi y de José, así como su novio, el Perro, concita a la vez deseo y asco por parte de Vero y Agustina.²⁰⁸ El Perro aparece como el representante del Otro, aglutinado bajo la figura del colla: “Los que nunca atienden el teléfono”, “comen cualquier cosa”

²⁰⁸ El deseo circula por todo el relato sin poder nunca ser más que algo volátil. La única que escapa a esta regla, Isabel, es quien termina abandonando el círculo que la familia de Mecha cierra sobre sí misma.

y “viven todos juntos en la misma casa”; todo lo que –como señala Aguilar, 2006– sublimado, se reproduce en la familia de Mecha.

La ambigüedad de los roles antes mencionada permite establecer una relación entre la ausencia de la figura del padre y la labilidad de los límites entre los miembros de la familia, en tanto que la figura del padre –la Ley paterna–, se liga necesariamente a la prohibición del incesto. Como señalan Amado y Domínguez:

La eficacia de la formulación edípica se centró especialmente en que la misma hace intervenir una instancia prohibitiva, la del tabú del incesto, que cierra la puerta a la satisfacción naturalmente buscada en el circuito familiar y une de modo inseparable el deseo y la ley (Laplanche y Pontalis, 1994: 65). Claude Levy Strauss, por su parte, extrajo de esa matriz todas sus consecuencias para una teoría general de la cultura. En ella considera a la interdicción del incesto como la ley universal y básica a través de la cual se establece el pasaje de la naturaleza a la cultura, es decir, de a biología a la norma. Poco después Lacan formalizó los presupuestos de la prohibición mediante la noción de lo simbólico, para conceptualizar y delimitar el espacio de esa ley que impone el Nombre del Padre y regula el deseo en el complejo de Edipo y que, en sintonía con la propuesta levistraussiana, opera culturalmente como estatuto primordial y universal (2004: 26).

Si bien en la historia de la película la transgresión de la norma no se efectiviza, su condición de posibilidad crea un espacio de características particulares cuyos límites aparecen difuminados. Esto genera consecuencias en el plano de la constitución de la identidad y la subjetividad, en términos no sólo individuales sino también familiares. Es por eso que la trama del tejido familiar no logra constituirse, antes bien, experimenta las marcas de una pronunciada disolución.

5.1.2 Interiores y exteriores. Vínculos y relaciones

Como se ha señalado en el anterior apartado, la construcción de una imagen descentrada se convierte en una de las claves de organización del espacio narrativo del filme. Ahora bien, este eje de lectura no actúa solo, sino que se relaciona directamente con otro procedimiento central de la configuración espacial: la ruptura de fluidez en la relación campo-fuera de campo.

El modo en que se articula dicha relación resulta fundamental para poner en escena otro de los signos que atraviesa el relato y lo estructura fuertemente: la noción de amenaza.

Un fuerte clima de opresión y encierro recorre los dos ámbitos en los que se desarrolla la mayor parte de la historia: las casas de Mecha y Tali. En el primer caso se trata de una finca dedicada al cultivo de pimientos que ha conocido mejores épocas (la pileta llena de agua de lluvia y basura que bordea la casa se erige como testigo de su actual decadencia)²⁰⁹; en el otro caso, de un ámbito más modesto ubicado en la ciudad, no lejos del anterior.

Ambos espacios son construidos como receptáculos dentro de los cuales los cuerpos habitantes parecen encontrarse atrapados. Mecha prácticamente no abandona su habitación ni su cama durante el transcurso de la narración; Tali aparenta gozar de una mayor movilidad, pero su radio de acción, ceñido a las ocupaciones de la casa y la crianza de los hijos, también se encuentra fuertemente acotado. La única posibilidad de quiebre de esta situación (el viaje a Bolivia visibilizado como un momento liberador) se verá finalmente frustrada.

El tercer espacio interior que incluye el relato, donde vive Mercedes, quien supo ser en el pasado la tercera en discordia en la relación entre Mecha y Gregorio y es en el presente pareja de José, el hijo mayor de Mecha, es marcadamente diferente a los otros dos. La asepsia de un departamento enteramente blanco coloca a este espacio a una clara distancia de los anteriores.

Los espacios exteriores involucrados en el relato, el monte, la ciudad, también se ven teñidos por un aire claustrofóbico. El cerro, por ejemplo, es reflejado desde adentro como un espacio abigarrado, saturado de vegetación y desde la lejanía a partir de un par de planos generales en los que puede vérselo en medio de un cielo brumoso, envuelto en el sonido amenazador de los truenos.

²⁰⁹ Lucrecia Martel indica que “La Mandrágora” –el nombre de la finca– remite a “Una planta que se utilizó como sedante, antes del éter y la morfina, cuando era necesario que una persona soporte algo doloroso como una amputación” (citado en Oubiña, 2007: 15). De esta manera, el nombre se liga a dos de los elementos circulantes en el relato: el sopor que provoca la sedación y el dolor que provocan las heridas.

El clima de amenaza que recorre los espacios es construido a través de distintos procedimientos. Entre éstos, el tratamiento del sonido adquiere un lugar relevante. Los truenos, el tintineo de las copas, el chirrido de las reposeras arrastradas, los sonidos producidos por los insectos del monte, el silencio que invade las continuas siestas en la casa de Mecha, el tono de los diálogos que tienen lugar, le otorgan al aire circundante un espesor denso, agobiante, tras el cual puede intuirse una presencia amenazante, la de la tragedia que finalmente tendrá lugar.²¹⁰

La casa de Mecha parece sumida en una honda letanía, los integrantes de la familia discurren por allí sin ningún fin preciso, más bien derivando de cuarto en cuarto, echándose indistintamente en las camas siempre deshechas que encuentran a su paso.²¹¹ La familia de Tali, por el contrario, es bulliciosa y la casa está siempre en movimiento. Los niños corren gritando de un lado a otro, Tali misma se desplaza continuamente entre el desorden generalizado y hasta a la tortuga que habita en el patio se la ve caminando activamente. En este caso es a partir del continuo movimiento y de un sonido ambiente que no cesa nunca que se construye el clima de asfixia y agobio.

De esta manera, la presencia de la amenaza se gesta desde diversos frentes. Aunque el planteamiento sonoro es opuesto, el resultado es el mismo:

²¹⁰ Aguilar sostiene que en *La ciénaga* "Se utilizan los diálogos como bandas de sonido. Los diálogos no son sólo lo que los personajes se dicen sino una tonalidad, un ruido o una musicalidad que recorre transversalmente las historias. (...) *La ciénaga* (...) investiga todos los pliegues de la voz de la burguesía provinciana y sus matices delirantes de mando y sometimiento" (2001: 21).

Por su parte, Martel explicita lo siguiente:

El verano en Salta es muy contundente en términos de sonido. La ciudad de Salta está en un valle y el momento de la tormenta es el verano. Y se dan muy fuerte, con mucha carga eléctrica, muy ruidosas. A veces entran en el valle pero muchas veces dan vueltas sin entrar. Así que tenés todo ese sonido, los cerros alrededor formando caja... es muy ominoso, a los graves se los siente muy presentes, los truenos a lo lejos... Y hay una cuestión técnica que es obvia: las frecuencias bajas te alteran completamente a nivel orgánico; las muy agudas también, pero las bajas te afectan de inmediato, te alertan. Pero además en el verano tenés las chicharras, los coyuyos, todos los bichos de la estación, que son frecuencias muy agudas. Esa combinación hace panoramas sonoros que para mí eran por demás interesantes. Mucho de *La ciénaga* pasa por las conversaciones, por esos pequeños momentos de diálogo en voz no muy alta, y eso me daba las frecuencias medias (Entrevista de Fernando Martín Peña, Paula Félix-Didier y Ezequiel Luka, 2003: 121).

²¹¹ Oubiña (2003) ha definido a la película como "Un filme sobre camas", ya que muchas de las escenas tienen lugar en alguna de las camas de la casa de Mecha. Hay una sola escena, señala el autor, que transcurre en torno a la mesa familiar y en el contexto de la historia dicho espacio resulta un ámbito extraño.

Tali aparece tan aprisionada dentro del caos como Mecha en medio del silencio:

El relato se vale también de la fotografía para sumar indicios que colaboran en la construcción del clima de amenaza. El uso del color rojo en determinados momentos de la historia funciona en esta dirección. Entre las connotaciones que suelen atribuirse al rojo aparecen los signos sangre, amenaza y peligro. Corroborando este recorrido de asociaciones, en el segundo plano del filme, una toma en contrapicado agiganta la presencia de los pimientos rojos que se secan al sol. Durante la primera secuencia, el rojo reaparece en el vino vertido una y otra vez en las copas y finaliza su recorrido en la sangre que cubre el pecho de Mecha tras la caída. De este modo, funciona como uno de los soportes sobre el cual comienza a construirse el clima amenazante, a la vez que anuncia un circuito de accidentes y heridas que tendrá lugar a lo largo de la narración: la caída de Mecha es seguida por el corte en la pierna que sufre Luciano, el rostro hinchado y lastimado de José luego de la pelea, el recuerdo del accidente que le costó un ojo a Joaquín y la caída que causa la muerte de Luciano.

Otro de los procedimientos elegidos por el relato para generar tensión consiste en no aclarar ni develar ciertos hechos, relevantes para la comprensión de la historia, sino gradualmente.²¹² Es el caso por ejemplo de la escena posterior a la pregunta de Mecha acerca de con quién se encuentra Joaquín en el cerro. El plano siguiente, general, presenta el cerro a la distancia, luego aparecen las piernas de un niño y varios perros corriendo entre la maleza. La articulación de los planos permite suponer que el niño, al que el espectador puede ver de espaldas llevando una escopeta, es el mencionado Joaquín. El plano siguiente muestra la nuca del niño, siempre de espaldas, en tanto el que sigue permite acceder a parte de su perfil. Por último, el niño gira la cabeza y puede observarse fugazmente que le falta un ojo. El conocimiento

²¹² Lo cual se relaciona con la indeterminación de los vínculos mencionada en el anterior apartado, ya que sólo gradualmente el espectador llega a identificar el tipo de relación que une a los personajes.

de este hecho, importante porque se enlaza con una declaración que hará Mecha más adelante²¹³, ha sido gradual para el espectador.

Este modo de construir la escena y de graduar el acceso al conocimiento se repite a lo largo de todo el relato. La dilación en la resolución de la acción genera de por sí un grado de expectativa que, en el marco del clima amenazante que domina la narración, se carga necesariamente de tensión.

Otro modo utilizado por la narración para instalar el clima de amenaza es anunciar, a través de varios indicios, el trágico final: Luciano juega a no respirar, a hacerse el muerto, queda delante de las escopetas cuando los otros niños le disparan a la vaca. Estas marcas indican un recorrido de sentido que es resignificado luego de su muerte. La historia que cuenta Vero sobre la rata africana funciona en esta misma dirección, es decir, suma indicios que anticipan el final: la rata africana del cuento es confundida con un perro (el perro de la casa de al lado es el que genera la curiosidad de Luciano y lo lleva a subir a la escalera desde la cual caerá), la rata africana tiene dos filas de dientes (a Luciano "le está saliendo un diente de más"), la rata africana muere al final de la historia (Luciano también).

A su vez, funcionan como preanuncios el diálogo entre Vero y Momi previo al traslado de Mecha al médico: "¿Y si me para la caminera?", "Decile que es una desgracia", "Sí, es una desgracia"; y la justificación que esgrime Tali para cancelar el viaje a Bolivia: "Vamos a evitar una desgracia".

Hay otros indicios conectados con el final pero, en este caso en relación con la partida de Isabel. En la escena en la que Isabel habla con su novio (la conversación no resulta audible para el espectador) y Momi observa a cierta distancia, puede verse por detrás a una joven con un bebé en brazos (figura anticipatoria del embarazo de Isabel). La letra del tema musical que se escucha en ese momento apela directamente a Momi al decir: "Se aprende también a soportar las penas de una cruel desilusión".

Finalmente, para la creación del clima de amenaza resulta fundamental el tratamiento de la relación campo-fuera de campo, porque es desde allí que se construye la mayoría de las situaciones inquietantes, generando una presión

²¹³ Luego podrá saberse que el niño debía haberse sometido a una cirugía tiempo atrás, hecho que Mecha ha pasado por alto: "El gringo [el médico] dijo que teníamos que hacerle la plástica a los dos años después del accidente. Pasó más tiempo, ¿no? Ya casi cuatro...".

que va en aumento e insiste sofocando cada vez más el ya asfixiante clima del relato.

Como se mencionó en el Capítulo 4, Gilles Deleuze señala que el fuera de campo puede designar "(...) lo que existe en otra parte, al lado o en derredor", o bien dar cuenta de "(...) una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que 'insiste' o 'subsiste', una parte" (1994: 35). En la película de Martel lo que no aparece en el plano está trabajado desde esta segunda línea. En la escena en la cual los niños deciden dispararle a la vaca que se hunde en la ciénaga, el hijo menor de Tali, Luciano, se coloca justo en la línea de tiro; los otros niños reclaman: "Correte Luciano, salí". El plano siguiente presenta la imagen del cerro desde lejos, en plano general, y el sonido del disparo. Por un momento el espectador ignora si el niño ha salido finalmente de delante de las escopetas o no. Sin alcanzar la carga dramática de esta escena, en otros momentos el filme utiliza el mismo recurso, como por ejemplo cuando Momi se tira a la pileta llena de agua mohosa. Se la ve hundirse silenciosamente ante la mirada de los demás pero nunca salir. La elisión de ese momento provoca por lo menos un interrogante acerca de lo sucedido, antes de ser despejado por la presencia de la joven sentada al lado de la pileta.

Otro ejemplo de este procedimiento aparece en la escena en la que Tali –presumiblemente– arroja una lámpara que estalla contra el piso, luego de que Rafael rechaza la idea del viaje a Bolivia. Tras el ruido de vidrios rotos (el estallido se produce fuera de campo) la cámara sigue en plano secuencia a Rafael, quien llega hasta la habitación en la que se encuentra Tali y enciende la luz para develar el origen del sonido.

El ladrido del perro tras el muro que separa la casa de Tali de la de los vecinos también activa este tipo de vinculación campo-fuera de campo al presentarse como la amenaza de un peligro que finalmente se verá corroborado.

Por otra parte, los dos hechos que funcionan como núcleos dramáticos significativos: la caída de Mecha en el inicio del filme y la muerte de Luciano en el final, ocurren fuera de campo. En el primer caso puede escucharse el sonido de las copas al estrellarse contra el piso, en el segundo llega a verse a Luciano caer de la escalera pero nada más. En la escena siguiente la cámara observa,

plano por plano los cuartos vacíos del resto de la casa hasta retornar al patio para permitir ver, a la distancia, el cuerpo inerte del niño.

Hay otro espacio en la narración que también acciona desde el fuera de campo, desde su ausencia: el espacio del carnaval. “Empieza el carnaval y empiezan los problemas” sentencia Tali en la segunda secuencia del filme. Si bien la historia transcurre durante los días de carnaval, hay muy pocas alusiones explícitas a la fiesta: los niños persiguiéndose con bombas de agua, las niñas disfrazadas en la casa de Tali y la secuencia del baile popular (el rostro maquillado y manchado de harina de Isabel toma la apariencia de una máscara), son los únicos momentos de referencia al carnaval. Se trata de un espacio al que los personajes no pueden acceder (José es expulsado violentamente), en el cual los límites quedan claramente determinados en función de la pertenencia a la clase. La única habilitada para traspasar dicha frontera es Isabel, es decir, se trata de una fiesta destinada a los sectores más pobres.

El carnaval como espacio vedado actualiza en realidad la imposibilidad de encuentro entre ambos mundos. Aguilar sostiene que: “La alianza (o el amor) entre estos dos sectores, que su concurrencia a la misma fiesta parecía prometer y que fue el signo de la cultura argentina de los últimos años, es tan imposible como ficticia” (2001: 24). El relato se encarga de explicitar dicha imposibilidad cuando decide enmarcar desde cierta distancia las conversaciones que sostienen Isabel y el Perro y regular el acceso a su mundo posibilitándole al espectador su visión pero no su escucha.²¹⁴ Es decir, remarca –aquí sí– la presencia del límite, la dificultad de relación entre ambos universos. En estos momentos (por ejemplo la escena en la tienda de ropa, en la que Momi y Agustina miran a través de la vidriera a Isabel junto al Perro y sus amigos), el punto de vista del espectador es homologado al de Momi, quien observa a Isabel a la distancia.²¹⁵

²¹⁴ En una entrevista realizada por Carlos Juárez Aldazábal (s/f) a Lucrecia Martel ella sostiene: “Yo me ocupo de la clase media, que es la que conozco y a la que detesto, y también la que me da mucha compasión. Los otros aparecen, pero con el respeto de no meterme con sus emociones (...) Prefiero no meterme en mundos que me son ajenos, por respeto y por ignorancia”.

²¹⁵ Si bien no se trata estrictamente de una subjetiva, ya que la cámara no se ubica en los ojos de Momi sino un poco por detrás permitiendo ver su perfil, lo que Momi ve de Isabel desde

La explícita dificultad que crea el relato para establecer un ida y vuelta entre lo que aparece en el campo y lo que está fuera de campo, subvierte una de las lógicas principales del discurso del cine clásico. Como señala Stephen Heath, el cine clásico no ignora el espacio fuera de campo, sino que:

(...) regulariza su fluctuación en un movimiento de reapropiación constante. Es ese movimiento el que define las reglas de continuidad y la ficción del espacio que ayuda a construir, todo funcionando de acuerdo con una suerte de compuerta metonímica en la que el espacio fuera de campo se convierte en espacio en campo y es reemplazado a su vez por el espacio que aparta, unido cada uno al siguiente (Heath, 2000: 26).

En *La ciénaga*, las rupturas en el enlace entre plano y plano y el uso de la elipsis como eje de la relación campo-fuera de campo, son los dos recursos utilizados para desarmar la continuidad y fluidez a partir de la cual se representa al espacio en el cine narrativo clásico (y el cine hegemónico en general).

Este planteamiento del espacio resulta fundamental para la construcción del clima de la narración: amenazante, dominado por la zozobra y por una expectativa creciente que se tensa cada vez más con el transcurrir de la historia. Así, puede plantearse que la amenaza instala el preanuncio de la tragedia pero además lo excede para diseminarse por el relato, desestabilizándolo a su paso. Aguilar expresa que:

La retórica (los planos de los cuartos vacíos que suceden a la caída de Luciano) surge para reordenar algo que se presenta demasiado amenazante: no sólo arrasa a los personajes, también pone en peligro la forma misma de la película. Como si la mirada analítica que sostiene el film tratara de mantenerse en pie pese a saber que le asestaron un duro golpe: hay una zona en la narración que está fuera de todo control, hay una fuerza oscura e indefinida que tira a los personajes permanentemente hacia los pozos (2001: 19).

De esta manera, el planteamiento de la relación campo-fuera de campo configura y modela una presencia amenazante que alude, como se mencionó, a la muerte final del niño, pero también a la desestabilización de un sistema.²¹⁶

donde se encuentra es muy similar a la visión del espectador. Esto genera una suerte de identificación con ella.

²¹⁶ Puede pensarse asimismo que el clima de amenaza responde a la inquietante posibilidad de transgredir la norma regulada por el complejo de Edipo, tal como se analizó en el anterior apartado.

Entendiendo a este último desde una doble posibilidad de lectura: el filme como forma, la desintegración familiar como tema, puede pensarse que la construcción de la amenaza resulta otro de los soportes sobre los cuales se plantea la fractura de la estructura familiar.

5.1.3 El tiempo suspendido

Teniendo en cuenta el modo de analizar la organización temporal en función de la relación entre historia y relato²¹⁷, puede decirse que el filme articula la vinculación entre el orden de los acontecimientos que tienen lugar en la historia y la forma de presentarlos en el relato de manera lineal. Aunque la inclusión de numerosas elipsis fragmenta el relato y lo aleja de un ordenamiento causal en el cual un hecho se encadena a otro como consecuencia necesaria del primero, la organización temporal no deja de estar planteada en base a un criterio lineal y cronológico (no aparecen adelantos en el tiempo ni vueltas al pasado). Si bien el inicio y el final de la película acontecen al borde de la pileta de la casa de Mecha, lo cual podría dar lugar a pensar la idea de un tiempo cíclico, que gira sobre sí mismo y vuelve al punto de partida, la muerte de Luciano y la decepción de Momi luego de acudir al lugar donde las mujeres refieren haber visto a la Virgen ("No vi nada"), evidencian que el texto elude la circularidad. Ambos hechos introducen el cambio, la historia no puede volver al punto de inicio porque el niño ya no está más con vida y porque resulta imposible sostener la creencia de que la Virgen se posa sobre el tanque de agua. A la vez, la ida de Isabel de la casa de Mecha, conectada con su situación de embarazo, implica otra modificación con respecto a la estructura inicial. Una vida nueva probablemente irrumpiría en dicha estructura con una carga de renovación, y el estatismo que invade la casa de Mecha no parece capaz de soportarlo. De esta manera, hacia el final del relato se establecen ciertos

²¹⁷ Como se ha señalado en el Capítulo 4, los dos planos (entendiendo como historia los hechos que narra el film y como relato el modo de presentar la narración), pueden articularse en tres niveles: la relación entre el orden de los acontecimientos que tienen lugar en la historia y el de su aparición en el relato; la relación entre la duración del tiempo del relato y la del tiempo de la historia y la relación entre el número de veces que se evoca un acontecimiento en el relato y el número de veces que tiene lugar en la historia. La división proviene de las categorías que Gerard Genette (1989) ha trabajado en el campo de la narratología literaria.

corrimientos, leves, pero que alcanzan para dar cuenta de la cada vez más pronunciada decadencia que domina las vidas de estos personajes.²¹⁸

Con respecto a la frecuencia, es decir a la relación entre el número de veces que tienen lugar los acontecimientos en la historia y el número de veces que aparecen en el relato, se observa que en este caso es idéntica (los acontecimientos tienen lugar una vez en la historia y una vez en el relato). Así, en dicho plano el film no presenta innovaciones discursivas.

Sí lo hace, en cambio, en el plano de la duración, donde establece una significativa modulación. Los dos o tres días que dura la historia son representados a partir de un tiempo que se distiende ampliamente, dilatando la duración de cada uno de los acontecimientos, de cada una de las situaciones que tienen lugar hasta lograr prácticamente un efecto de detención. De esta manera se logra que el tiempo pierda casi la medida de su paso. Oubiña lo expresa de la siguiente manera:

Toda la acción del film sucede en unos pocos días, entre el accidente de Mecha y la muerte de Luciano. Sin embargo, la ausencia de acontecimientos, los rituales repetidos una y otra vez, los movimientos cansinos de los personajes y su inacción (nadie tiene nada para hacer: todos hacen tiempo en espera de que pase el verano), confieren una impresión de transcurso en cámara lenta o, incluso, de suspensión (2003: 201).

Que la organización temporal se plantee en base a la fuerte presencia de tiempos muertos permite establecer una relación con la idea de crisis de la imagen-movimiento propuesta por Deleuze. Si bien el autor ubica el surgimiento de esta figura en los movimientos cinematográficos posteriores a la Segunda Guerra, en conexión con el fracaso de las narrativas fílmicas articuladas en torno a la imagen-movimiento (basadas en el esquema ASA: acción-situación-acción), el tratamiento que el filme de Martel realiza del tiempo (y del espacio) posibilita la relación con este concepto.

Según Deleuze, para que el cine iniciara el camino hacia la representación de una imagen directa del tiempo era necesario que los nexos entre los planos se debilitaran, que las acciones se dispersaran generando

²¹⁸ Sólo Momi parece advertir dicha decadencia cuando le dice a su madre: "Yo ya sé como va a terminar todo esto: vos no vas a salir más del cuarto, como la abuela".

tiempos muertos, que el espacio se descompusiera. En el cine que Deleuze sitúa como atravesado por la crisis de la imagen-movimiento:

(...) la imagen ya no remite a una situación globalizante o sintética, sino dispersiva. Los personajes son múltiples, con interferencias débiles, y se tornan principales o vuelven a ser secundarios (...) La elipse deja de ser un modo de relato, una manera de ir de una acción a una situación parcialmente revelada: pertenece a la situación misma, y la realidad es tanto lacunar como dispersiva (1994: 69).

Los personajes de la película parecen vivir un perpetuo presente, desde el cual no es posible vislumbrar un futuro muy diferente ni ahondar en el pasado. Como señala Amado (2002), se trata de un "cine de anulación del tiempo", que cancela el futuro.

Que la historia suceda durante el carnaval le otorga el marco justo para efectivizar el contraste con el tiempo en el que se inscriben los personajes, ya que así se destaca aún más la inercia que los envuelve. El carnaval en sí, como instancia, posee un tiempo propio, determinado por el calendario lunar, que contrasta abiertamente con los tiempos muertos dominantes en la casa de Mecha y con la agitación vacía, sin sentido, que tiene lugar en la casa de Tali. El tiempo cósmico signado por la sucesión y la renovación constituye la contracara de la detención. La fiesta se liga a la renovación, por eso ni Tali ni Mecha pueden ser parte de ella. En la misma dirección, el relato incorpora otro elemento cuyo tiempo posee características cíclicas: la cosecha de pimientos de la que vive la familia de Mecha. Siguiendo el criterio de desconexión entre ambas temporalidades, la plantación es manejada desde Buenos Aires por Mercedes sin que Mecha tenga ninguna injerencia en esta actividad.

Todas las características que plantea Deleuze, sumada a la duración extendida de un presente que se instala como perpetuo, aparecen en la configuración espacio-temporal que esgrime *La ciénaga* y por lo tanto puede plantearse que el film recoge algunos elementos propios de un cine interesado en construir sentido a partir de la ruptura de los vínculos sensoriomotrices y su consecuente dislocación de los esquemas espacio-temporales.

De esta manera, a partir de la utilización de un procedimiento central (la distensión) el relato descompone la estructura temporal, operando sobre la base constitutiva del tiempo: el transcurrir. Es decir, al representar al tiempo

como detenido, suspendido, estancado, deconstruye abiertamente la ilusión de continuidad que a través del montaje ofrece la representación clásica, al mismo tiempo que propone un interrogante sobre el funcionamiento del tiempo como entidad. La detención, la suspensión, se emparentan con la imposibilidad de pensar un futuro (personal o colectivo), ya que no parece existir otra opción al instante presente más que una sucesión de instantes similares, es decir, de presentes. El estancamiento en el que se sume el tiempo de la historia, en sintonía con el agua mohosa de la pileta y el fango de la ciénaga en el cerro, refuerza la idea de decadencia a la vez que da cuenta de la imposibilidad de salir de dicho círculo. Sobre estas "ruinas temporales", como las llama Aguilar, se torna imposible erigir cualquier emplazamiento.

Hay en el planteo espacio-temporal del relato un interés por desarmar estructuras, por descomponer y desestabilizar el sistema formal. La utilización de encuadres descentrados y la ruptura de la relación campo-fuera de campo, son los procedimientos centrales a través de los cuales se deconstruye el espacio, así como la configuración de un tiempo detenido, suspendido, eternizado, que desmonta la idea de fluidez, la noción de transcurso, es la que instala un presente perpetuo, sin conexiones con el pasado ni proyecciones hacia el futuro. A través de este andamiaje formal, el relato pone en escena la descomposición de un sistema: el espacio del ordenamiento familiar. La ausencia de figuras paternas y maternas, la disolución de los lazos protectores en la dirección madre-hijos, la inversión en el rol de autoridad (hijos-madre o empleada-empleadora) y la confusión en los vínculos afectivo-amorosos (hermanos), configuran un espacio desintegrado, en el cual la dispersión y confusión de los lazos torna difícil la construcción del tejido social.

5.2 *La niña santa*: la representación de la representación

5.2.1 Mujeres, madres, hijas

La historia de *La niña santa* se desarrolla en un hotel de aguas termales ubicado en el norte argentino, en el cual se realiza un congreso de medicina. En el hotel residen Amalia, la joven protagonista del filme, junto a su madre, Helena, y su tío, Freddy, quien organiza el congreso. Al mismo acude el doctor Jano, que se involucra en una relación triangular con la hija y con la madre, mediada por el fervor religioso de la primera. Amalia y su amiga Josefina concurren regularmente a un grupo de enseñanza católica donde reflexionan sobre la vocación y su lugar en el “plan divino”. A partir del encuentro entre Jano y Amalia (el médico se acerca por detrás a la joven y apoya su cuerpo contra el de ella) Amalia cree haber recibido una “llamada” que la ubica como destinataria de una “misión”, consistente en “salvar” al médico.

La historia contrapone dos modelos de mujer: la madre de Josefina aparece como el emblema de la mujer-madre, portadora de valores ligados a la tradición, la religión, la moral;²¹⁹ Helena, en cambio, es presentada como la mujer-amante, apta para establecer vínculos con los hombres que la rodean (recibe las miradas admirativas de los médicos que asisten al congreso, inicia con Jano una relación de mutua seducción).

En el modelo propiciado por la madre de Josefina, la figura materna constituye el pilar de la unidad familiar, al cual se debe obediencia y respeto. Cualquier “desviación” de este lineamiento pone en peligro los basamentos del modelo: “Ojalá que no les pase lo de los hermanos Correa, que hasta que no destruyeron a su madre no pararon. Y mirá dónde están” –les dice la madre de Josefina a sus hijos–, “¿Dónde están?” –preguntan los niños–, “Uno, divorciado” –responde ella–, “El otro vive en España, tiene una beca por dos años”, –cuestiona otro de los jóvenes–, “Ahí tenés, el otro fuera del país” –finaliza la madre–. Los valores del modelo familiar tradicional son transmitidos de una generación a otra, ya que la abuela de Josefina (personaje que no es mostrado a lo largo de la historia pero sí aludido constantemente) aparece

²¹⁹ El rol de mujer-madre la abarca por completo, tanto es así que su nombre no aparece en ningún momento. Su identidad se manifiesta únicamente a través del rol materno.

como propulsora del mismo (es la que provee a Josefina los materiales para el curso de catequesis y la que –según Helena– le sugiere que done su cabello para confeccionarle una peluca a la Virgen). Sin embargo, algo de la implícita obediencia hacia las madres de la familia es quebrado por la tercera generación, cuando Josefina y su primo mantienen relaciones sexuales en la casa de la abuela, más precisamente en su cama. La abuela resulta finalmente la que posibilita la relación entre los primos (un vínculo que presenta cierta connotación incestuosa además), ya que ellos hacen girar sus encuentros en torno a los materiales de lectura religiosa que se intercambian, provistos por la abuela misma. La reacción de los padres de Josefina al aparecer imprevistamente en la escena en la que los jóvenes se encuentran en la cama, da cuenta de la imposibilidad de ver que el propio modelo genera. Ante los dos jóvenes semi vestidos, la madre de Josefina sólo atina a preguntar: “¿Qué le hicieron a la abuela?”. En la configuración de su universo no hay espacio para relacionar a su hija con el deseo, menos aún, con la concreción del deseo sexual.

Helena, en cambio, es representada como una mujer sexuada, que se aleja explícitamente del rol materno (se niega a atender por teléfono a la actual mujer de su ex marido, quien al estar embarazada recuerda la figura de la maternidad) y que reniega del fervor religioso que posee Amalia: “¿Por qué te hacen estudiar eso de memoria? ¿No hay algo más útil para hacer?”, pregunta ante las oraciones que Amalia susurra ininterrumpidamente. La relación que Helena entabla con Amalia aparece despojada de actitudes maternas, antes bien, presenta cierta ambigüedad, cierta indefinición, la misma que caracteriza al vínculo de Helena con Freddy, su hermano. En la escena en la que Freddy extravía las llaves de su habitación, se dirige a la de Helena para pasar la noche y los tres (Helena, Freddy y Amalia) comparten la cama. En otras ocasiones puede observarse a Helena y Amalia abrazarse en la cama o a Freddy acariciando las piernas de su hermana. La ambigüedad reaparece en la relación entre Amalia y Josefina, que si bien es planteada en términos de amistad, no está exenta de cierto erotismo.²²⁰

²²⁰ La indefinición de los vínculos aparecía como uno de los aspectos centrales de la narración en *La ciénaga*, como se ha señalado en el apartado 5.1.

La contraposición entre los dos modelos que representan la madre de Josefina y Helena se pone de manifiesto además en el espacio que habita cada una. “Vos aparecés para comer, nomás. Esto no es un hotel, es una casa de familia. Hay una gran diferencia”, es la reprimenda de la madre de Josefina hacia uno de sus hijos. En otro momento sostiene: “Yo no entiendo cómo Helena no se da cuenta de que esa chica (por Amalia) necesita una casa, un hogar. No se puede criar... Bueno, Helena se crió en un hotel, para ella es muy normal”. Efectivamente, para Helena y Amalia el hotel es el ámbito en el que inscriben su relación familiar. La familia en este caso responde a un modelo ampliado, cuyos límites son difusos ya que comprende a la madre, la hija, el tío y los empleados del hotel (“Mirta es como de la familia”, dice Helena). Por su parte, Freddy, el hermano de Helena, posee una familia disgregada dado que hace años que no ve a sus hijos, instalados en Chile luego de la separación de los padres. Por momentos demuestra cierto interés en recomponer algo de dicha situación y en un raptó piensa en el regreso de sus hijos: “A mí me gustaría que los chicos vengan a ayudarme con el hotel. Mirta es muy buena, pero la familia es la familia”. Sin embargo, sus intenciones se diluyen tras un llamado telefónico a Chile, en el que al atender su ex mujer Freddy corta la comunicación.

El tercer par que aborda la relación madre-hija lo conforman Mirta, la encargada de la organización general del hotel, y su hija Miriam, quien funciona como cocinera en el lugar, aunque es en realidad kinesióloga. Se trata de un vínculo construido en base a la opresión de la hija por parte de la madre. Miriam, que es obligada a realizar tareas de cocina cuando su deseo sería ejercer su profesión, acata la situación no sin explicitar su disconformidad: “Mamá, un día te voy a envenenar” –amenaza–, “No vas a conseguir empleo como cheff, entonces” –responde su madre–, “Yo no soy cocinera, mamá, soy kinesióloga” –enfatisa ella–. Todos los personajes de la historia evidencian una suerte de desajuste entre sus deseos y la realización, la concreción de los mismos. Así, Freddy hubiese querido finalizar la carrera de medicina y en cambio se dedica a organizar congresos; Helena tuvo un pasado destacado como trampolinista y le hubiera gustado ser actriz, pero en el presente colabora con su hermano en la organización del hotel (si bien nunca se la ve ocupada en

esta actividad, sino discurriendo por el hotel centrada en sus pensamientos o atenta al juego de seducción con el doctor Jano).

La ambivalencia entre lo que los personajes son y lo que quisieran ser, así como la que se establece entre los dos modelos de mujer que presenta la narración, caracteriza asimismo al resto de los personajes. Jano –acorde al significado mítico de su nombre—²²¹ aparece por un lado como un profesional reconocido, padre de familia y, por otro, como un hombre que lleva a cabo prácticas consideradas amorales. La característica dual de los personajes de la historia guarda relación con la contraposición más general que establece la narración entre la ciencia (representada por la figura de la medicina) y la religión, así como con las variantes que conviven en el interior de cada uno de estos polos: el médico “indecente” en el personaje del doctor Vesalio, el médico “amoral” en el personaje de Jano; el discurso religioso tradicional que se imparte en el grupo de catequesis, el discurso religioso ligado a lo popular en los relatos que narran las jóvenes que concurren a dicho grupo.²²² En la misma dirección, Inés, la profesora de catequesis, transmite enseñanzas sobre la castidad, la virtud, pero sostiene a la vez una relación con “un hombre mucho mayor que ella”, en la que lo sexual tiene un papel central. Josefina se niega a mantener relaciones sexuales previas al matrimonio (“Yo no quiero tener relaciones prematrimoniales”, expresa haciéndose eco de lo que ha escuchado en las clases), pero acepta aquéllas cuya huella no resulta fácilmente perceptible. Esta conducta, anclada en la fuerte hipocresía que domina el mundo social en el que se desarrolla la historia, se relaciona con la imposibilidad de ver (lo evidente) por parte de la madre de Josefina: a su hija como un ser sexuado. De hecho, como señala Aguilar, la ambivalencia de los personajes tiene que ver con “La necesidad de sostener el orden de la representación social, es decir, de aquello que debe ser visto por los demás y

²²¹ En la mitología romana Jano es el Dios de las puertas, los comienzos y los finales, de los cambios, las transiciones, los momentos en los que se traspasa un umbral. Su representación es bifronte, con dos caras de perfil, mirando en sentidos opuestos. Aguilar (2006) señala que la bifrontalidad puede aludir, además de al par: padre de familia-acosador de jóvenes, a la relación que traba simultáneamente con Helena y con Amalia o bien que puede relacionarse con que Jano es la ambivalencia del umbral de la iniciación de Amalia.

²²² Estas oposiciones aparecían ya en *La ciénaga*, en la figura del médico protector y en la referencia a los fenómenos religiosos populares con la aparición de la Virgen sobre el tanque de agua.

aquello otro que debe quedar oculto” (2006: 99). En este sentido, la representación con la que se cerrará el congreso de medicina: una “consulta pública” en la que Jano representará a un médico y Helena a una paciente, funciona como réplica de lo recién establecido. La actuación que llevarán adelante Jano y Helena pone en escena el juego de roles, de mostraciones y ocultamientos que caracteriza a la vida social. Sin embargo, el filme elige clausurar la historia justo antes de que comience la función y de que la madre de Josefina revele el “secreto” de Amalia, que generaría una nueva escena: el descubrimiento de la cara, hasta el momento oculta, de la personalidad de Jano. En este sentido, la falta de concreción del deseo sexual que atraviesa a todos los personajes (incluso la escena sexual que sí se concreta, la de Josefina con su primo, es interrumpida por la aparición de sus padres) puede relacionarse con el hecho de que la historia llegue al final antes de la resolución del conflicto. La narración crea suspenso dilatando la culminación de las dos escenas (la representación, la develación del “secreto”) y finalmente la sustrae al ojo del espectador, en una elección que se alinea con la ausencia de concreción sexual antes mencionada.²²³ En las escenas finales, el uso de montaje alternado le permite al espectador acceder a las tres situaciones que ocurren de manera simultánea: el salón de conferencias donde el público aguarda el comienzo de la representación, la sala de espera del hotel, donde los padres de Josefina piensan develar el “secreto” y la pileta en la que Josefina nada junto a Amalia. El denominador común de las tres escenas es precisamente la espera de lo que finalmente no sucederá ante los ojos del espectador. La elisión de este momento final, del clímax narrativo, es el recurso que elige el relato para dar cuenta de la imposibilidad de concreción del deseo que caracteriza al mundo en que se desarrolla la historia, así como para aludir a la frustración que dicha situación supone.

²²³ Según Aguilar a través de la elección de elidir la representación:

Martel muestra que el deseo, en esa sociedad, no se puede representar, y que cada vez que se lo pone en escena, la visión le impone sus órdenes, sus jerarquías y le imprime el dominio ocular masculino. Por eso Amalia es la única en la que el deseo puede expresarse sin ser sometido: no sólo porque huye de los ordenamientos visuales sino porque en su mundo, en su plan divino, no hay pecado (2006: 100).

5.2.2 Escenarios

La representación que cierra el congreso tiene lugar en la sala de conferencias del hotel. El hotel todo, en sí mismo, aparece como un escenario mayor en el que se desarrolla-representa la relación entre Jano y Helena por un lado y entre Jano y Amalia por otro. El ambiente evidencia los rastros de un antiguo lujo. En el presente el enorme salón comedor, la sala de conferencias con el telón de terciopelo, las habitaciones, la cocina, el *hall* de entrada, el ascensor de puertas metálicas, han perdido todo esplendor y destilan un aire envejecido, gastado. Freddy hace referencia a una serie de reformas realizadas hace tiempo, sin embargo, la reparación parece no haber terminado nunca, ya que durante el transcurso de la narración puede verse a varios obreros trasladando escaleras y materiales de construcción de un lado a otro. A la vez, la presencia del doctor Jano da cuenta para Freddy del paso del tiempo, ya que ambos solían frecuentarse en sus épocas de estudiantes. “Hace una punta de años que no la veo a su mujer”, le dice Freddy a Jano, “Claro, y sus hijos deben estar grandes ya”, responde el médico. El diálogo genera cierta incomodidad en Freddy –precisamente porque evidencia el transcurso del tiempo–, quien se retira abruptamente dando por terminada la conversación. Todos los elementos del mobiliario del hotel: las camas, el alfombrado de los cuartos, la grifería, los teléfonos, los ceniceros, los radiadores de la calefacción, el empapelado de las paredes y los polvorientos cuadros que las decoran, configuran un espacio sombrío y detenido en el tiempo.

Este efecto es remarcado además por la prolongada duración de las tomas, lo que contribuye a generar el clima de detención, así como por la impresión de humedad constante que parece reinar en el ambiente, producto del vapor que se desprende del agua climatizada de las piletas extendiéndose por doquier. También cumple un papel fundamental en este sentido el tratamiento de la iluminación, en el que prevalecen las tonalidades tierras, amarillentas o verdosas. En las escenas en las que interviene Helena por lo general la iluminación vira a un tono rojizo, como por ejemplo en la que la cámara la toma desde la altura, echada en la cama sobre una manta roja, o bien la de la representación final, en la cual Helena lleva un vestido rojo que se engama con el tono del telón de terciopelo. En esta instancia, el rojo alude

tanto a la caracterización de Helena como mujer-pasión como al peligro que corre Jano ante la inminente develación del “secreto”.

Para crear la impresión de decadencia del hotel la fotografía utiliza además el contraste entre interior-exterior. La imagen de los ambientes interiores aparece casi permanentemente en penumbras, en tanto que la del espacio exterior revela plena claridad (la oscuridad del hotel puede asociarse además con la idea de que éste funciona como un gran teatro, un gran escenario en el que se desenvuelven las representaciones mencionadas y como tal requiere de una iluminación de tonos bajos). En varias ocasiones la puesta en escena es organizada a partir de un fuerte contraluz (generado a partir de la luz que ingresa por una ventana abierta en una habitación oscura, por ejemplo) lo cual remarca el contraste entre la oscuridad del hotel y la luz del exterior. El espacio de las piletas resulta intermedio entre ambos, ya que si bien se presenta como luminoso en comparación con los interiores, no alcanza la claridad de aquellos espacios que explícitamente no corresponden al hotel y se sitúan como su afuera (el bosque, el centro de la ciudad).

El espacio modela además la relación entre los personajes. Jano desarrolla los vínculos con Helena y con Amalia en ámbitos diferentes, acorde con la ambivalencia del personaje antes mencionada. El juego de seducción con Helena transcurre siempre dentro del hotel, en tanto que los dos encuentros con Amalia tienen lugar en una calle céntrica. Sólo al final de la historia Jano y Amalia coinciden dentro del hotel, pero son encuentros dominados por la clave fantasmal que propone Amalia (la joven lo persigue como una aparición). Lo que resulta significativo, en tanto colabora en la construcción de la idea de contraste, es que el costado “oscuro” de la personalidad de Jano es el que se desarrolla a plena luz, mientras que el ligado a la representación del rol –la seducción– se activa en el espacio cerrado y sombrío del hotel.

La ambivalencia de los personajes es construida desde la imagen a través del uso reiterado de espejos, que incorporan la duplicidad como figura. La primera vez que Jano ve a Helena lo hace a través de una ventana que enmarca parte de su cuerpo de espaldas.²²⁴ Momentos después, en su cuarto,

²²⁴ Aguilar remarca la insistencia de la cámara por captar la parte posterior de los cuerpos: espalda, nuca: “*La niña santa* encuentra así uno de sus temas: aquello que los cuerpos hacen

vuelve a observar la imagen de Helena pero en este caso se trata de un reflejo en el espejo (lo cual es advertido por el espectador en un segundo momento, luego de que una persona cierre a su paso la puerta del ropero que contiene el espejo, haciendo desaparecer así la imagen de Helena).

La incorporación de los espejos instala, por un lado, la idea de que lo que se muestra no siempre es lo que parece en primera instancia; por otro, la noción de representación (la imagen en el espejo representa el cuerpo de Helena) y, en tercer lugar, el contrapunto entre lo real y lo irreal, o entre lo real y lo intangible, que reaparece luego en el vínculo entre Jano y Amalia (la joven persigue al médico por el hotel situándose de pronto a su lado, como si se tratara de una aparición fantasmal). La construcción de Amalia como un fantasma puede relacionarse con las historias sobre aparecidos que leen las jóvenes en el grupo de catecismo, así como también con la creencia de la propia Amalia, que la ubica en el lugar de un ángel al que se le ha destinado la misión divina de “reencauzar” el alma del médico. A su vez, los comentarios de Helena hacia su hija: “¿Qué hora es ya? ¿No estás muerta?”, colaboran en ligar la figura de Amalia con lo sobrenatural.

De esta manera, la puesta en escena construye, fundamentalmente a través del tratamiento de la iluminación, al ámbito principal en el cual se desarrolla la historia, el hotel, como un gran escenario, que contiene a su vez el escenario en sí, en el que tendrá lugar la representación final.

5.2.3 La espesura del sonido

Si, como se ha señalado, el tratamiento de la fotografía y de la iluminación resulta fundamental para la configuración de la narración en *La niña santa*, la dimensión sonora cobra en este punto una especial relevancia.

El sonido funciona como un elemento que modela los vínculos entre los personajes, que posibilita y estructura sus relaciones. En primer término, el congreso de medicina durante el cual transcurre la historia es un encuentro sobre audición. Jano se especializa en el “síndrome de Ménière”, una afección que es descrita por él mismo como la escucha de un sonido que “puede ser

más allá de la mirada simbolizado por las partes de nuestro propio cuerpo que no podemos observar” (2006: 99).

como un pitido o como un sonido de radio mal sintonizada. A veces parecen voces lejanas y las frecuencias son graves". Helena sufre precisamente de este trastorno²²⁵, lo cual le posibilita a Jano acercarse a ella y proponerle interpretar el rol de paciente en la representación del cierre del congreso. El sonido interviene a su vez en el juego de seducción que entablan ambos, por ejemplo en la prueba de audición a la que se somete Helena, durante la cual Jano escucha a través de los auriculares su tono de voz susurrante.

Por otro lado, Jano y Helena demuestran ciertas dificultades para comunicarse, relacionadas en este caso más con la incapacidad de escuchar que con la de oír, como se observa en la conversación que sostienen ambos con Freddy ante la inminente partida del doctor Vesalio. Freddy explica la situación: "Parece que salió anoche con una de las promotoras (por el doctor Vesalio) y acaba de llegar de vuelta, hace veinte minutos. El laboratorio la reemplazó a la chica, la echaron. El doctor Vesalio hizo un escándalo, dice que se va, que está comprometiendo su carrera", "¿Mi carrera?" –pregunta Jano–, "No, la carrera de él" –aclara Freddy–. "Es una eminencia en lo suyo, pero muy tentado. En todos los congresos hace lo mismo, no se puede resistir", "¿Quién?" –pregunta Helena–, "El doctor Vesalio" –vuelve a aclarar Freddy–.

En relación con este punto, Aguilar indica que las deficiencias de Helena en el plano auditivo se compensan con una exuberancia en el plano visual. Helena encuentra placer en ser mirada, ya sea por el hombre con el que sostiene el juego erótico o por otros espectadores, como por ejemplo el niño que la contempla absorto cuando ella baila en su cuarto frente al espejo.

La oposición entre el plano visual y el auditivo es un tema presente en el discurso religioso: "Mientras los sonidos tienen que ver con la presencia, lo interior, el recogimiento, la imagen impone la distancia, la exterioridad, o la distinción de los elementos. La visualidad impone una relación de poder y dominio diferente a la de la audición" (Aguilar, 2006: 101). En relación con esto, Amalia y Josefina ponen en práctica un juego consistente en cerrar los ojos y tratar de reproducir las imágenes que aparecen. Luego de abrirlos Amalia

²²⁵ En la escena en la que Helena se entera de que su ex marido será padre de mellizos, se oye un chirrido que podría considerarse como proveniente de su oído. Se trata, en términos de Gaudreault y Jost (1995) de una auricularización interna secundaria, a través de la cual se construye un punto de vista auricular. Es decir, el espectador accede a la escucha del personaje, lo cual establece, en dicho momento, un grado de identificación entre ambos.

exclama: "Veo distinto" y acto seguido le pregunta a Josefina: "¿Vos crees que una vocación puede ser para salvar a una sola persona?". Es decir, lo "nuevo" de su visión se relaciona con la aceptación de su misión. El haber "escuchado la llamada" le hace ver el mundo desde otra óptica. Amalia cree que la "llamada divina" le indica la naturaleza de su misión dentro del plan de Dios. En el curso de enseñanza religiosa la alusión a la existencia del mensaje es constante: "Lo importante es estar alertas al llamado de Dios. Dios nos llama y eso es la vocación. Nos llama para salvar y ser salvados, y ese es el sentido único que tiene que tener nuestra existencia", expresa la profesora. Amalia entiende el encuentro con Jano dentro de este marco, es decir, interpreta lo azaroso de la situación (Jano se acerca a ella casualmente, dado que ignora que es la hija de Helena) como parte de un plan previamente diseñado. Un plano detalle de la oreja de Amalia mientras observa de reojo a Jano en la pileta, introduce la idea de la escucha de una voz que anuncia la llamada divina. "Yo creo que ya tengo una misión" le dice Amalia a su amiga, "¿Y cómo sabés? ¿Tuviste una señal?", pregunta Josefina. En ese instante se oye un fuerte ruido (nuevamente el relato asocia la "llamada divina" con la dimensión sonora), del cual en principio no puede saberse el origen.²²⁶ Momentos después se devela que fue producto de la caída de un hombre desde un segundo piso, al patio de la casa de Josefina. Amalia interpreta la salvación del hombre como un "milagro", es decir, lee todo lo que sucede a su alrededor a través de la clave que el fervor religioso le imprime a su mirada. El hombre, desnudo, ingresa al comedor de la casa. La cámara toma de espaldas a las jóvenes observándolo. Su desnudez (probablemente ligada a una situación sexual) conecta en esta escena el misticismo religioso –que aparece en la lectura del hecho que hace Amalia–, con el deseo sexual, dos de los temas que la narración anuda recurrentemente.

En este sentido, no es casual que el relato incorpore la presencia de un instrumento musical de características particulares, como es el theremin²²⁷,

²²⁶ Michel Chion (1993), retomando los conceptos propuestos por Schaeffer, llama "acusmático" al sonido que se oye sin que se vea su origen. En la escena recién mencionada se trata de un sonido que responde a una acción sucedida fuera de campo. Así, en *La niña santa*, Martel vuelve a utilizar el fuera de campo como en *La ciénaga*, para generar suspenso y construir el clima de tensión que sobrevuela la narración.

²²⁷ Se trata de un instrumento que emite ondas electromagnéticas, las cuales son reguladas por el ejecutante que, sin tocar el instrumento, produce los sonidos. Aguilar (2006) señala que para

para configurar uno de los escenarios principales de la historia, en el que tiene lugar el decisivo encuentro entre Jano y Amalia. El theremin tiene la particularidad de producir sonidos musicales sin que el ejecutante pose sus manos sobre ningún objeto. Es decir, se trata de una situación en la que se produce un efecto sin contacto (precisamente lo contrario de lo que ocurre entre Jano y Amalia en el mismo momento). La incorporación del theremin, por las propias características del instrumento, colabora además en la construcción de un ambiente mágico, misterioso, “secreto”, que se relaciona con el mundo de Amalia.²²⁸

La película finaliza con una última referencia al plano auditivo: “Hola, hola, ¿escuchás?”, le dice Amalia a Josefina. La pregunta puede aludir tanto a un sonido del entorno como al eco, lejano, de lo que sucede en ese mismo momento en el interior del hotel. El cierre del relato se adelanta a la respuesta de Amalia, el diálogo culmina allí, en sintonía con la no resolución de las escenas-conflicto antes mencionadas. La clausura del relato justo antes de que la actuación de Jano y Helena tenga lugar (en la que de manera sublimada pondrían en escena el deseo que experimentan ambos), remite a la imposibilidad de concreción del deseo (el deseo sexual y el deseo en general) que caracteriza al mundo que habitan los personajes del filme.

De esta manera, *La niña santa* pone en escena una representación –que finalmente no podrá ser observada–, para aludir al funcionamiento de una escena mayor, la de un tejido social del cual la representación es constitutiva aunque esto no siempre resulte evidente.

interpretar el papel del músico, la directora convocó a Manuel Schaller, uno de los principales intérpretes de Theremin en la Argentina.

²²⁸ Por otro lado, los dos temas que en diferentes momentos interpreta el músico: el movimiento lento de un concierto de Bach y la ópera “Carmen”, de Bizet, sostienen el contrapunto entre Amalia y Helena, ya que el primero podría relacionarse con el universo, en cierto modo pre-moderno, de la hija, en tanto que el segundo se alinea más con la “modernidad” de la madre. También puede pensarse, como sostiene Aguilar (2006), que la elección de ambos temas narra el conflicto que atraviesa Amalia entre la creencia (representada por la música de Bach) y la seducción del amor carnal (encarnada por la ópera de Bizet).

5.3 *La mujer sin cabeza*: la domesticación de la percepción

5.3.1 Realidades

La mujer sin cabeza retoma varios de los tópicos y motivos presentes en *La ciénaga* y *La niña santa*, pero despliega uno en particular: la construcción de la mirada y sus implicancias en relación con la configuración de la “realidad”.²²⁹

En el inicio de la narración un grupo de niños, seguidos por un perro, corre riendo al costado de una ruta. Se persiguen unos a otros, trepan a un cartel publicitario ubicado a la vera de la misma, saltan dentro de un canal seco paralelo al camino.²³⁰

En la escena siguiente otro grupo, de mujeres y niños, se despide tras un encuentro social. Uno de los niños se encierra riendo en uno de los autos, golpea los vidrios y se niega a abrir la puerta. Se trata del auto de la protagonista del filme, Vero, quien finalmente logra que el niño descienda.²³¹ Mientras la mujer conduce de regreso, su teléfono celular comienza a sonar. Ella se inclina para atender el llamado y un fuerte impacto detiene el vehículo que venía manejando. El timbre del teléfono permanece, insistente, unos segundos más, así como continúa escuchándose la música proveniente de la radio del automóvil. Sobre el vidrio de la ventanilla se observan las huellas de una mano infantil. En un primer momento, Vero posa su mano sobre la puerta del auto, como iniciando un gesto de apertura y comienza a girar la cabeza hacia atrás como para observar lo ocurrido, pero enseguida recupera los anteojos de sol caídos en el piso del vehículo, pone en marcha el motor y se aleja del lugar. “No me quise bajar, no me bajé”, dirá luego. El plano siguiente revela, a través de la luneta trasera del auto que avanza, a un perro caído al costado de la ruta. Tras manejar un trecho (el relato no especifica las distancias

²²⁹ La construcción de la mirada ya había sido abordada en *La niña santa* a partir de la contraposición entre el plano visual y el plano auditivo analizada en el apartado 5.2 de este capítulo.

²³⁰ Los niños cruzan la ruta por detrás de un colectivo. La escena, similar a una que tiene lugar en *La niña santa*, introduce la idea de peligro (pasan muy cerca del vehículo), lo cual funciona como un elemento anticipatorio de lo que sucederá luego en la historia.

²³¹ La figura de los niños encerrándose dentro de los autos aparecía en *La ciénaga*. Aquí, la frase de la mujer: “No seas mal crío, salí que te vas a quedar sin aire”, funciona (al igual que la escena de los niños cruzando la ruta), como otro núcleo significativo que anticipa las situaciones que se desarrollarán de allí en más.

ni el tiempo del recorrido) Vero detiene el auto y finalmente desciende. Se dirige hacia la parte delantera del vehículo y luego hacia atrás hasta salir de cuadro. El auto permanece vacío, con la puerta abierta. Se escucha el sonido de los truenos, en tanto que sobre el parabrisas comienzan a caer gotas de lluvia.²³² La mujer reingresa al campo visual y permanece de pie bajo la lluvia. El encuadre ubica en primer plano al volante del auto y por detrás del vidrio del parabrisas al cuerpo femenino desde las rodillas (la parte inferior de las piernas queda cubierta por el auto) hasta el cuello. Luego de esta imagen (la de un cuerpo femenino "sin cabeza") y tras un corte directo, el plano siguiente presenta el título de la película, en letras blancas sobre fondo negro. De esta manera, las primeras escenas del filme conducen al episodio que motivará la puesta en marcha del conflicto.

El relato construye el episodio del choque de manera elíptica, en tanto no proporciona demasiados datos sobre lo sucedido. Si bien aparecen varios indicios que hacen presuponer el carácter animal de lo que ha sido atropellado (la imagen del perro caído al costado del camino –se trata además de un perro de características similares al que acompañaba a los niños en la escena del comienzo–; la señal de tránsito que indica animales sueltos en el tramo de la ruta en el que tiene lugar el choque), hay otros que sugieren una posibilidad diferente. Las huellas de las manos en la ventanilla introducen cierta ambigüedad, ya que si bien se ligan a la escena anterior en la que el niño jugaba dentro del auto, aluden a la presencia de un cuerpo en la escena (son las marcas dejadas por un cuerpo). El uso de un montaje que puede presumirse alternado, es decir, un montaje que presenta a las dos primeras escenas del filme una a continuación de la otra (la de los niños corriendo a la vera de la ruta y la del grupo de mujeres finalizando la reunión), funciona en la misma dirección, en tanto puede pensarse que ambas escenas coexisten en un mismo momento. El montaje alternado expone dos situaciones que suceden de manera simultánea pero, por lo general, en espacios diferentes. En el lenguaje de la narrativa fílmica clásica, este tipo de montaje suele culminar con una

²³² Aquí el sonido de los truenos, como en *La ciénaga*, vuelve a connotar amenaza y funciona como otro de los elementos que preanuncian lo que la narración desarrollará luego. La lluvia que se inicia en ese momento continuará, intermitentemente, a lo largo de la historia estableciendo una marca que delimita un antes y un después del episodio.

escena en la que se produce la reunión de los dos espacios en uno (y un mismo tiempo). Es el conocimiento previo (por parte del espectador) de este procedimiento narrativo el que opera para construir la idea de que puede haber sido un cuerpo humano, el de uno de los niños que corría en la ruta, el impactado por el automóvil (el choque funcionaría en este esquema como el punto de convergencia entre las dos situaciones que, a un tiempo, venían desarrollándose en distintos espacios). El montaje alternado constituye un elemento del código fílmico utilizado en numerosas ocasiones por el cine clásico y el cine hegemónico en general. El gesto de ruptura de Martel consiste en elidir parte de la imagen (la entidad de lo atropellado por el automóvil) en el momento de la –supuesta– convergencia de las dos situaciones y utilizar dicha ausencia como motor del conflicto.

Finalmente, la insistencia y repetición que aparecen en el discurso de la propia Vero: “Maté a alguien en la ruta”, “Me parece que atropellé a alguien”, contribuyen a dotar al episodio de un alto grado de indeterminación, dado que la construcción del mismo oscila, en un inicio, entre las dos posibles opciones (el niño, el animal).

El –construido como– confuso hecho sume a la mujer en un estado de confusión, en una situación de extrañamiento que disloca sus vínculos con el entorno. La imagen velada, como vista a través de un vidrio azulado, que tiñe la escena en la que Vero concurre a un hospital para hacerse atender luego del choque, funciona como puerta de ingreso a ese estado de confusión que se instala en la protagonista de allí en más. Como si entre la conciencia (la cabeza) de la mujer y el mundo que la rodea mediara una distancia que le imprime una nueva forma al vínculo entre ambas variables.²³³ Esta toma de distancia es escenificada por el relato a través del modo de encuadrar las escenas en las que Vero toma contacto con su entorno luego del choque. Así, cuando una de las empleadas domésticas se dispone a lavar la pieza de caza que el marido de Vero ha depositado sobre una mesa en el jardín, Vero observa la situación a través de la ventana de la cocina. Un plano cercano la

²³³ Lucrecia Martel señala al respecto que la composición del personaje de Vero se realizó pensando que “Lo que había perdido era la noción de vínculo entre las cosas y ella. Uno va armando su entorno y su geografía como una red con los objetos. A ella es como si le hubieran cortado la red. Sabe que esas cosas le pertenecen pero no sabe exactamente qué las une” (Entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

encuadra desde la cadera hasta el cuello, ubicando su cabeza fuera de cuadro. Por detrás, una persiana parcialmente baja permite observar, más atrás aún, a la mujer manipulando el animal.²³⁴ En otra escena, que transcurre en una pileta de agua climatizada, aparece en primer plano el brazo de Vero sosteniendo una copa de vino, en segundo lugar la espalda de un niño sentado en el borde de la pileta y en tercer plano la imagen de una mujer inmersa hasta el pecho en el agua. Al otro lado de la pileta dos hombres dialogan tras recibir un llamado telefónico. Vero de espaldas observa la situación. El diálogo en cuestión constituye el centro de importancia de la escena dado que, como se verá luego, resulta relevante en relación con el episodio del choque. La distribución de los planos en el encuadre ubica a la situación de mayor relevancia en el plano más alejado del cuadro visual, en tanto que reserva el primer lugar para un diálogo intrascendente.²³⁵ Este tipo de organización de la imagen, un montaje interno al cuadro dado por capas de visión, pone en escena los filtros que separan la mirada de lo que es mirado. La distancia entre ambas variables, que suele concebirse como vacía, se revela así como plena de forma.²³⁶ De esta manera, el episodio del choque parece, en inicio, haber generado en el personaje de Vero ciertas transformaciones en el plano de la percepción. Como se verá luego, es precisamente en la relación entre el hecho de mirar, el hecho de ver y el hecho de percibir en donde se anuda el conflicto que desarrolla la narración.

La confusión que experimenta la protagonista se pone de manifiesto inmediatamente después del episodio en la ruta: completa en el hospital una ficha con un nombre equivocado, no puede recordar su número de teléfono y cuando al día siguiente llega al centro médico donde ejerce como odontóloga se sienta en la sala de espera hasta que la asistente la alerta: "La están

²³⁴ Luciano Monteagudo (2008) señala que Martel utiliza en esta película el formato Cinemascope, pero no para ampliar el campo de visión de planos generales o paisajes, sino para poder presentar distintas acciones en un mismo encuadre. Por su parte, Martel expresa que la decisión de trabajar con dicho formato estuvo relacionada con la construcción de la imagen de los espacios interiores, dado que como la mayor parte de estos tienen lugar en una casa de los años setenta "con muchas líneas verticales, muchas cortinas", resultaba productivo "cortarlas" con un formato con las características del mencionado (Entrevista de Julia Solomonoff, 2009: 83).

²³⁵ En el cual Vero y la mujer, su cuñada, comentan detalles en torno a la inauguración de la pileta y los asistentes a la misma.

²³⁶ Merleau Ponty señala en "El cine y la nueva psicología" (1945), que el mundo adquiriría un aspecto turbador si consiguiéramos ver como cosas los intervalos entre las cosas.

esperando" (los pacientes, en el interior del consultorio). En este contexto, el relato incorpora una serie de elementos que contribuyen a construir la noción de indefinición. Tras dejar el auto en el hospital, Vero se dirige a un hotel en el que se encuentra con un hombre que la acompaña a la habitación y con quien tiene un encuentro sexual.²³⁷ Esta misma persona la lleva en auto hasta su casa –¿"Querés que te deje en la puerta o en la esquina?", "Bueno", contesta ella en una nueva muestra de desconexión–, donde toma contacto con otro hombre que se revela como su marido.²³⁸ En otra escena, el hermano de Vero la despierta besándola repetidamente en el rostro y ante el sobresalto de ella responde: "Soy yo, soy yo..." La ausencia de claridad en relación con los lazos que unen a los personajes alcanza a la mayor parte de los integrantes de la narración, cuyo grado de parentesco sólo es develado, en algunos casos, gradualmente y en otros permanece como incógnita (no se especifica, por ejemplo, quienes conforman la familia –se alude a "los primos" pero sin precisar quiénes son éstos– o cuál es la relación que cada uno posee con la tía Lala).²³⁹ La ambigüedad que caracteriza a las relaciones familiares aparece atravesada, como en *La ciénaga*, como en *La niña santa*, por una fuerte carga de erotismo que es la que le da forma a los vínculos. Aquí es Vero el objeto de deseo de los demás (del hermano, del primo, de la sobrina). Si con el hermano la relación adquiere la forma del lazo fraterno ("Dame un besito a mí también"), con el primo se efectiviza a través del vínculo de amantes que han entablado, en tanto que con Candita, la sobrina, se mantiene en un juego de seducción cuya intensidad es regulada por Vero (ignora las cartas que la joven le envía: "Las cartas de amor se contestan o se devuelven", –reclama la joven–, rechaza que

²³⁷ Es quien la nombra por primera vez en el relato: "Vero, ¿qué estás haciendo por acá a esta hora?".

²³⁸ El hombre ingresa a la casa llevando un animal muerto, producto de una salida de caza. La imagen remite al choque en la ruta (dado que reintroduce la posibilidad de que lo impactado haya sido un animal). El comentario que realiza al llegar: "La ruta era un peligro" reenvía asimismo al episodio pero, en el marco del conocimiento que posee el espectador sobre los hechos, adquiere otro sentido. Marcos enuncia la frase desde el lugar del conductor, sin embargo, la confirmación del peligro anunciado (indicado en las imágenes de los niños cruzando la ruta, del niño encerrado en el auto, del sonido de los truenos) ha recaído finalmente sobre quien cruzaba la ruta.

²³⁹ Martel señala al respecto: "Yo no sé todo sobre el personaje. No conozco todas sus reacciones, no conozco todo su pasado. Conozco algunas cosas. Para mí es importante mantener eso y eso mismo le da un carácter más fuerte a las líneas de diálogo, que es no poder comprender completamente todo lo que dice alguien, no saber exactamente todo a lo que se refiere" (Entrevista de Cynthia Sabat para Liberamedia).

la base o le acaricie las piernas, pero permite que le arregle el cabello en una escena en la que la muchacha ubica su rostro muy próximo al de ella).

El relato hace dialogar la ausencia de claridad en cuanto a los vínculos entre los personajes, con un tratamiento de los espacios interiores (las casas de Vero, de Josefina, de Lala, el hotel, la pileta) dominado por tonalidades oscuras, terrosas, carentes de luminosidad. Los espacios que, por el contrario, aparecen plenos de luz son los ambientes exteriores (la ruta, el jardín de la casa de Vero, el vivero).²⁴⁰

En un determinado momento, el estado de confusión que dominaba a Vero parece despejarse con la aceptación –“Ya estoy bien, no era nada”– de la explicación que le brindan su marido: “Te asustaste. Atropellaste a un perro” y su primo: “Te habrá impresionado el ruido. Es un ruido espantoso. Si lo sabré yo”. Marcos reproduce la repetición en el discurso que antes había manifestado Vero (“Maté a alguien en la ruta”) pero en sentido contrario, es decir, con el fin de obturar la creencia de ella: “Es un perro. Ahí está el perro. Te asustaste. No pasa nada. Te asustaste. Atropellaste a un perro”. Vero ya había puesto en circulación esta idea al responder: “Se me cruzó un perro” ante los comentarios realizados por su hermano y por Josefina: “Qué golpazo que le diste al auto”, “¿A qué le diste?”. A través de dichos comentarios, el discurso cancela la posibilidad de existencia de un sujeto en el episodio, dado que en la primera frase el damnificado es el auto (ella le dio un “golpazo”) y en la segunda “lo” perjudicado tiene características de objeto, en tanto se alude al mismo a partir de la palabra “qué”, la cual indica, en este caso, objeto.

El comentario de Juan Manuel “es un ruido espantoso”, pone en escena la importancia del plano sonoro en relación con el episodio, en tanto ha sido un ruido (el del timbre del teléfono celular) lo que motiva el impacto, ya que Vero se inclina para atender el teléfono y en ese gesto distrae su mirada del camino. En una escena posterior, en la cual Vero y Josefina concurren a un partido de fútbol, uno de los jugadores recibe un pelotazo y cae al suelo. El choque (que

²⁴⁰ La vinculación de los espacios interiores con la oscuridad y los espacios exteriores con la luz aparecía ya en *La niña santa*. En el segundo filme de Martel, el ambiente oscuro y sombrío del hotel se configuraba como un ámbito idóneo para la puesta en escena del juego de representaciones que articulaba la narración. En *La mujer sin cabeza* el trabajo realizado en el plano de las tonalidades remite nuevamente a las convenciones que regulan la vida social, a la vez que al ocultamiento de aquello que no debe salir a la luz.

tiene lugar fuera de campo, como el de la ruta) remite al episodio, así como la imagen del joven caído (durante varios instantes el muchacho no se mueve, generando un interrogante en torno a la gravedad de la situación), pone en escena precisamente lo que Vero ha evitado ver: un cuerpo tendido, inerte.

En dos ocasiones luego del choque (en el hotel y en el *remise* que la lleva al consultorio), ante el sonido de su teléfono celular Vero corta la comunicación sin responder el llamado, como si hubiera, precisamente, un corte, un desgarró que no puede reponerse. La escena en la que Vero finalmente atiende el teléfono y dialoga con Marcos que la llama desde Tucumán, da cuenta de que aquella distancia que el choque había abierto entre ella (su percepción) y su entorno ha logrado ser suturada. Sin embargo, el comentario del dueño del vivero: “Ando con un chango de menos. Un chango no está viniendo”, sumado a la imagen de los bomberos buscando “algo” en las tuberías del canal, vuelve a instalar la idea de que ha habido una persona involucrada en el impacto.

En la escena de la inauguración de la pileta²⁴¹, Juan Manuel recibe un llamado tras el cual se acerca a Marcos para comentarle algo (el diálogo resulta inaudible para el espectador) y luego ambos se retiran del lugar. Antes de salir se dirigen a Vero, quien ha estado observando la conversación: “Vamos a tomar un café con un amigo”. Puede suponerse que la llamada y el encuentro con el “amigo” se relacionan con el episodio sucedido en la ruta.²⁴² Un primer plano de la parte posterior de la cabeza de Vero –que toma el perfil y permite ver su oreja cubierta por el cabello– funciona como preludio de la escena siguiente, en la cual ella lee en el diario la noticia del hallazgo del cuerpo. De esta manera, la reunión de elementos ligados al plano de la

²⁴¹ Se trata de la escena mencionada anteriormente como ejemplo de la organización del encuadre en base a capas de visión. La inauguración de la pileta era el tema de conversación de las mujeres al despedirse luego del encuentro social previo al choque: “Yo no sé si voy a poder ir a la inauguración de la pileta. Va a estar todo el mundo”. El agua quieta de la pileta (que vuelve a aparecer como un elemento central del relato, como en *La ciénaga* y *La niña santa*) se contrapone a la que corre por el canal luego de la tormenta.

²⁴² En una escena anterior Marcos había consultado con Juan Manuel, quien parece tener algún tipo de vínculo con la instancia de la ley, la posibilidad de que hubiera ocurrido un accidente “el fin de semana de la tormenta”. Juan Manuel lo descarta porque “Si hubiese pasado algo yo me habría enterado. Nos tiene que informar la policía”.

audición indica que el sonido es lo que persiste y retorna de un episodio en el que expresamente se ha retirado la mirada.

5.3.2 Contrastes

A partir de la aparición de un cuerpo en el canal, la confusión y la incertidumbre relacionadas con el momento del choque dejan paso a un operativo de borrado del episodio. Si hasta ese momento el entorno más cercano a Vero (marido, primo y hermano) había negado de plano otra posibilidad que la del impacto contra un animal, la noticia de la muerte del niño, publicada en el diario y difundida rápidamente, torna evidente que el cierre de la explicación en torno al perro comienza a perder efectividad. Es así que, ante la insistencia de Vero: "Hoy vimos a los bomberos en la ruta. Ahí en la ruta. En el canal...", Juan Manuel busca eludir toda respuesta, en tanto que Marcos viaja a Tucumán, en principio para ver a sus hijas que viven allí, pero –a la vez– para reparar las abolladuras del auto: "Aproveché que estaba allá y le hice hacer unos retoques".²⁴³ Y cuando Vero se dirige al hospital en el que se atendió luego del choque con el fin de retirar las placas radiográficas realizadas en aquel momento, obtiene como respuesta: "No hay nada. Tampoco hay registro de ingreso". Vero se dirige luego al sector de radiología con el fin de averiguar por las placas y mientras espera ser atendida escucha a la radióloga decirle a una paciente: "Voy a hacer el disparo, así que por favor, quietita, quietita, quietita. No respire". Los términos "disparo" y "quietita" se ligan a una de las primeras escenas, en la que una mujer policía trasladaba a una detenida por el hospital. La idea del disparo y la figura de la policía remiten a la institución policial, que sería la que tomaría intervención en el caso de la muerte de una persona en el episodio acontecido en la ruta. Tras escuchar la frase, Vero se levanta y se

²⁴³ Vero ignora la partida de Marcos hasta que una de las empleadas domésticas que trabajan en la casa le aclara: "El señor se fue temprano. Se llevó el auto de usted. La va a llamar más tarde". La escena presenta algunos puntos de contacto con aquella en la que Rafael, el marido de Tali en *La ciénaga*, adquiría, sin poner al tanto previamente a su mujer, los útiles escolares que Tali pretendía comprar realizando el viaje a Bolivia. Aquí Marcos decide por cuenta propia el viaje y la reparación del auto, sin que Vero tenga conocimiento de ello, hasta después de concretados ambos.

retira del lugar sin preguntar por las radiografías.²⁴⁴ Instantes después encuentra a su hermano en la playa de estacionamiento del hospital, quien inquiere: “Vero, ¿qué andás haciendo por acá?”, “Vine a buscar las radiografías” –contesta ella– “Yo ya las retiré. Retiré todo. No te aflijas. Andá a la casa”, es la respuesta final. La presencia del hermano en el hospital y el diálogo que ambos sostienen, da cuenta de la puesta en marcha de un operativo destinado a hacer desaparecer cualquier rastro que pudiera remitir al episodio sucedido en la ruta. La escena revela que el hermano de Vero ha tomado conocimiento del hecho, puede suponerse que a través de una conversación con Marcos o con Juan Manuel que el relato ha elidido.²⁴⁵ De esta manera, en ausencia de la mujer, los tres hombres han decidido el accionar a llevar a cabo en relación con un hecho que la involucra directamente. Vero es excluida de la decisión pero incluida en este conjunto de acciones y prácticas a través de la tácita aceptación que otorga a las mismas con su silencio.²⁴⁶ En este marco, y alineada con las anteriores, tal vez la situación que genera el grado de extrañamiento mayor se desarrolla cuando Vero interroga a la recepcionista del hotel en relación con la habitación que ella y Juan Manuel ocuparon la noche posterior al choque. “Estuvo vacía, no se registró nadie”, es la respuesta de la joven. Si bien puede suponerse que ha sido Juan Manuel el encargado de eliminar el registro, esto no es explicitado en el relato, por lo cual la “desaparición” de la presencia de los cuerpos adquiere

²⁴⁴ Con relación a la figura policial, Martel señala que el filme alude a la respuesta humana ante la posibilidad de haber matado a alguien, antes que al hecho en sí: “Si no mató a alguien y su respuesta es la de un asesino, ¿por qué es menos asesino? La evidencia policial no te hace mayor o menor persona (...) Creo que esa es la marca histórica que tiene la Argentina, no comprender que el carácter de culpabilidad excede a la directa actuación sobre la muerte” (Entrevista de Julia Solomonoff, 2009: 82).

²⁴⁵ En este sentido, Martel hace referencia a “Cómo el entorno de las personas por amabilidad, por amor, por afecto genera situaciones de encubrimiento, complicidad y, sobre todo, de protección por clase, por clase social” (Entrevista de Cynthia Sabat para Liberamedia).

²⁴⁶ Martel señala que en un determinado momento ella se suma al plan:
(...) Y sí, es cómplice. Si vos dejás que actúen por vos, eso es ser cómplice (...)
Es un mecanismo aterrador, es dejar que obren por vos, es sumarte a las convicciones de los otros. En el discurso, nuestro lenguaje está cargado de negaciones, de obliteraciones, de cosas encubiertas. Y me parece que es porque la sociedad convive con desigualdades que obligan a un ejercicio diario de negación. Un ejercicio que necesita de mucha habilidad, mucha creatividad, no es algo burdo, es un mecanismo muy delicado y muy sofisticado (Entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

una connotación sobrenatural y, a la vez, siniestra por sus resonancias con la historia argentina reciente.²⁴⁷ Surge así una inadecuación entre dos discursos que involucran la existencia de un cuerpo: Vero refiere haber estado en el hospital y en el hotel, los registros niegan su presencia en ambos casos. Esta incongruencia, sumada a las particularidades que adquiere la conducta de Vero luego del choque y un modo discursivo en el que prima la repetición de frases (“Maté a alguien en la ruta”, “Estoy sin auto”), introduce la noción de insania mental, de locura, como otro de los elementos que configuran la narración. El personaje que la historia liga directamente con la locura es el de la tía Lala: “Está insufrible la pobre tía. Por qué será que ha faltado tanto la cordura en nuestra familia. Decime de uno que haya muerto en sus cabales. Ninguno”, – dice Josefina al referirse a ella–. La tía Lala, desde la cama que no abandona en ningún momento, ve “espantos” que llenan la casa. Sin embargo, y en medio de su “locura”, es la única que detecta un cambio en Vero luego del episodio de la ruta: “Esa voz no parece la tuya” –asevera–. Es precisamente Lala quien menciona la presencia de un obispo, Monseñor Pérez, en la filmación del casamiento de Vero y Marcos. La figura alude a un prelado de ese nombre que ofició en Salta durante la dictadura y que fue quien llamó “locas” a las Madres de Plaza de Mayo. En aquella frase, la “locura” aparecía como una caracterización empleada con el fin de negar la veracidad de un discurso (el de las Madres de Plaza de Mayo). En el contexto del filme, Lala pone en palabras, por lo tanto en acto, aquello que todos los demás intentan ocultar, por lo tanto hacer desaparecer.

De esta manera, el borramiento del cuerpo de Vero se torna imprescindible cuando aparece el cuerpo del niño en el canal. La evidencia contundente del cuerpo muerto (rubricada además por el olor que provoca la descomposición: “Mamá, cerrá la ventana que entra un olor inmundito”, dice Candita), es la que lleva a hacer desaparecer las huellas que pudieran conducir a la presencia de la mujer en el episodio (las abolladuras del auto, las radiografías, su estadía en el hotel). De esta manera, que la aparición de un

²⁴⁷ Las posibles vinculaciones apuntan a que si no hay cuerpo no hay evidencia del crimen, uno de los preceptos esgrimidos por la última dictadura militar: “El desaparecido no tiene entidad, no está, ni muerto, ni vivo, está desaparecido” (Jorge Rafael Videla, en el diario *Clarín* el 14 de diciembre de 1979).

cuerpo genere la desaparición de otro, escenifica la dificultad –o imposibilidad– de reunión de ambos mundos.

El desarrollo del contraste entre estos dos mundos, las dos clases sociales, se inicia con el montaje alternado del comienzo del filme: un grupo de niños pobres²⁴⁸ y las formas de su diversión, un grupo de mujeres de la clase media alta norteña y sus formas de esparcimiento. El contacto violento y letal, producto del choque –entre el auto y lo que éste atropella, entre ambos universos– saca a la luz, pone en primer plano, la existencia de una fracción social que el relato ubica siempre en un segundo plano (en las sombras) pero, a la vez, sitúa como omnipresente. Como si la cotidianeidad de una clase social estuviera apoyada en un entramado de acciones llevadas adelante por otro sector social que, desde los bordes –“Que no entren, adentro de la casa no”, ordena Josefina en referencia a las jóvenes que vienen a entregarle unas plantas–, sostiene el estilo de vida de los primeros. Así, en gran parte de las escenas del filme, el personal doméstico entra y sale constantemente de cuadro (la omnipresencia antes mencionada) o bien permanece en cuadro pero en un segundo plano y fuera de foco (por ejemplo la escena en la que una de las empleadas, de la cual sólo puede verse en cuadro un brazo; le arregla las uñas a la tía Lala o la escena en la que la cámara ubica en primer plano el rostro de Vero leyendo en el diario la noticia del hallazgo del cuerpo, en tanto que más atrás permite observar la silueta del jardinero fuera de foco).²⁴⁹ En este sentido, la frase pronunciada por Vero: “Ya estoy bien, no era *nada*”²⁵⁰ puede ponerse en relación con la falta de entidad de esos hombres, mujeres y niños cuya existencia aparece ligada sólo a lo servil y por lo tanto, para el sector social que usufructúa sus vidas, no son *nada* –o nadie–. De la gran

²⁴⁸ Puede interpretarse esto por el tipo de vestimenta que llevan. El lenguaje que utilizan permite, a la vez, situarlos como pertenecientes a la clase popular.

²⁴⁹ El jardinero, al excavar la tierra para arreglar un cantero ha encontrado algo bajo la superficie, “¿Qué es lo que hay?” –pregunta Vero–, “Parece, señora, que aquí taparon una fuente o una pileta...” La escena, que posee connotaciones mortuorias, remite al cuerpo encontrado, así como el posterior comentario de Marcos: “Hay que decirle al jardinero que *esquive* (el subrayado es propio) el borde, así no tiene que andar picando”, explicita el modo de proceder del grupo familiar ante el episodio experimentado por Vero (se trata de eludir la toma de conocimiento de lo sucedido, de soslayar la responsabilidad que cabe en relación con el hecho).

²⁵⁰ El subrayado es propio.

cantidad de empleadas domésticas, jardineros, masajistas y niños que realizan tareas varias, una sola mujer, Zula, es nombrada por los empleadores, es decir, revestida de identidad. Todos los demás funcionan como piezas intercambiables cuya única función consiste en sustentar el mecanismo y a los que se los interpela sin nombrarlos: “¿Me hacés unos cafecitos?”, “Andá nomás, cerrame la puertita por favor”. El otro de los personajes que es llamado por un apodo, “Changuila” (hermano del niño al que encuentran muerto), lo recibe por parte de sus familiares o del hombre del vivero para el cual trabaja, no de parte de quienes lo emplean para tareas varias. En la mencionada escena en la que las jóvenes llevan unas plantas a la casa de Josefina, ésta utiliza inclusive el sarcasmo al exclamar dirigiéndose a ellas: “Llegaron las ‘ladies’. Recibiles los plantines Candita. Y que no entren en la casa, ¿está? Que no entren, adentro de la casa no”. El comentario apunta, además, a ironizar sobre el comportamiento y la apariencia de la joven que, según Josefina, pasa “Todo el día machoneando con la moto”.

En el plano del trabajo realizado con la fotografía y la iluminación, el relato grafica claramente la idea de contraste a través del tono claro de la tez y el cabello (especialmente el rubio platinado de Vero: “Te quedó hermoso el pelo, te realza ese color”, le dicen en una de las primeras escenas de la película) de los “patrones”, en oposición a la piel y el cabello oscuros de esos “otros” que se confunden con las sombras: “Cuidado chango, andá pegado a la pared”, le dice Marcos al hermano del niño muerto que ingresa una tras otra las macetas que Vero ha comprado en el vivero.²⁵¹ En esta escena, el encuadre ubica a Vero y a Marcos del lado derecho de la pantalla, mientras que del lado

²⁵¹ Martel indica, en referencia a la actriz que encarna el personaje de Vero, María Onetto: “María tiene un cuerpo evidente, que era muy necesario para la película. Una mujer alta, blanca. Un cuerpo evidente en un lugar donde se está tratando de hacer desaparecer la autoría de algo. Me gustaba que la persona a la que se quiere encubrir de manera perfecta sea alguien a quien no se pueda esconder, porque en Salta una mujer rubia tan alta tampoco es tan común” (Entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

A la vez, el título del filme introduce un fuerte contraste con las imágenes del mismo, ya que la mujer “sin cabeza” es en realidad la principal destinataria de los primeros planos del filme, que encuadran la cabeza de frente, de perfil y de espaldas (la nuca) en numerosas ocasiones. El afiche promocional de la película remarcaba esta idea al presentar el perfil de una mujer con abundante cabellera, en blanco y negro sobre un fondo rojo. Al respecto Martel señala: “Es la primera vez que hacemos esta búsqueda en la etapa del afiche. Antes era más simple, por ahí era buscar una foto y nada más. Pero creo que es algo que está pasando y que tiene que ver con la madurez poquito a poco de la industria, la confianza en la promoción de la película, en desapegarse de ideas tradicionales como que la imagen de los actores es lo único que vende” (en el artículo de Mariano Kairuz, 2008).

izquierdo, como figuras oscuras y fuera de foco que se recortan contra la luminosidad proveniente de la puerta, los niños entran en fila con las macetas.

En este sentido, el cambio de color del cabello de Vero –la única acción en la que parece tener competencia para decidir por sí misma– puede interpretarse como un intento de disminuir el contraste, de perder notoriedad en medio de una situación en la que lo que se pretende es, justamente, no resaltar ni destacarse, a la vez que como una búsqueda por “cambiar la cabeza”, y despojarse así de las cuestiones adheridas a ella.

El momento en el que Vero aparece con el cabello teñido de un color oscuro (una escena en la que le ofrece al niño que habitualmente lava los autos de la pareja prepararle un café con leche, que se de un baño, que se lleve ropa), es precedido por una imagen que la presenta primero con una toalla en la cabeza y luego por varios planos que la encuadran hasta el cuello, es decir, sin revelar el cambio experimentado. Los ofrecimientos de la protagonista al niño pueden leerse como un intento de expiación ante un sujeto que, para Vero, representa al grupo social que ha perdido uno de sus miembros. En la misma línea, la escena en la que Vero concurre a una escuela pública para realizar un examen odontológico a los niños que asisten a ella (“¿Qué le ponemos Vero?” –pregunta la directora llenando la ficha de uno de los niños que ha sido revisado–, “Caries y ortodoncia” –responde ella–, “Bueno, es una recomendación, no es un diagnóstico. No somos del Ministerio de Salud” –decide finalmente la directora–) da cuenta del modo en que se organiza el vínculo entre ambos sectores (la clase media alta y la clase popular), atravesado por prácticas asistencialistas que remiten al concepto cristiano del vínculo que debe establecerse con los “pobres”.

Es el cambio de color del cabello (algo superficial, en cuanto a que se realiza en la superficie y en cuanto se liga a una valoración estética) lo que motiva un comentario de Josefina (“Qué audaz sos” –con relación a que Vero se ha teñido ella misma–). Un comentario que, puede suponerse, no se circunscribe a la decisión del teñido sino que alcanza otras esferas que la voluntad de mantener el *statu quo* impide mencionar.²⁵²

²⁵² Puede pensarse que alude al vínculo de Vero con Juan Manuel (en una escena anterior Josefina manifiesta: “Juan Manuel no es amanerado –Lala había afirmado lo contrario– y en todo caso por eso me gusta”. Sin embargo, la audacia como rasgo se contrapone precisamente

El no querer ver por parte de Vero²⁵³ luego del choque (aún cuando finalmente decide hablar con Marcos sobre el episodio lo hace sin dirigirle la mirada, así como cuando va junto a él en el auto al lugar del hecho le indica: “No pares”), se alinea con la habitualidad de no ver a esos “otros” que la rodean en la cotidianeidad. “No los mires y se van”, dice Lala, con relación a los “espantos” que llenan la casa, en una escena en la que Vero aparece en primer plano, sentada en la cama mientras por detrás un niño, al cual ella dirige la mirada por un instante y al que la cámara toma fuera de foco, cruza el dintel de la puerta. En otra escena Marcos dialoga con Vero sobre el episodio del choque delante de la masajista de ella, como si la mujer no estuviera presente.²⁵⁴ La única que en este sentido establece una diferencia es Candita, quien ha entablado una relación afectiva y sexual con una joven que vive en el barrio popular, vecina del niño muerto. Así, Candita es la única que explícitamente manifiesta: “Quiero ver dónde encontraron al chico que mataron” (precisamente lo que Vero y los restantes miembros del grupo familiar han estado tratando de evitar).

De esta manera, el objetivo del plan de borramiento de las pruebas apunta a que no se vea (la intervención de Vero en el choque), con el fin de restaurar un estado de cosas habitual. Lo que sí concita la mirada aparece vinculado en el relato a la banalidad: “Mamá, vení a ver” –le dice a Vero su hija en referencia a un regalo de casamiento que ha comprado junto al padre–: “Es una estufa para exteriores, para el jardín” –comenta Marcos–, “¿Para

al comportamiento que Vero ha estado desarrollando luego del episodio. La voluntad de sostener un determinado orden de cosas se liga a la intención de no alterar las características de ese mundo armado y estructurado en función de determinadas reglas y convenciones sociales. De esta manera, se apunta a dirigir la construcción de la percepción de manera que permita la reproducción del orden establecido. Martel se refiere en este sentido a que la “domesticación de la percepción es el camino para el conservadurismo político. En cambio, cualquier distorsión de la percepción –esta es mi ilusión enfermiza– lo que genera es un disturbio en el entorno y eso permite quizá, no digo siempre, otra manera de concebir la realidad” (entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

²⁵³ Incluso las primeras letras del nombre de la protagonista aluden a la cuestión puesta en juego, en tanto que la recurrente incorporación de espejos a lo largo del relato introduce la idea de duplicación o, más aún, multiplicación de la imagen en un contexto en el que los personajes principales pugnan por no ver.

²⁵⁴ Al respecto Martel se refiere a la falta de “registro del servicio del humano que tiene a la vuelta [por parte de los empleadores]. Hay algo del servicio personal que ejercen las personas que trabajan como empleados domésticos en el Norte que es esclavo y aferrarse a eso es de otro mundo” (entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

Tucumán?” –pregunta con un dejo de extrañeza Vero–, “Para el invierno... Bueno, dos semanas la usarán” –finaliza la joven–.

La búsqueda por retirar la mirada se quiebra en el recorrido por el barrio popular al que es llevada Vero, cuando no tiene otra alternativa que ver a la gente, el espacio y específicamente la situación de la familia a la que pertenecía el niño muerto (si bien las imágenes que pueden observarse a través del parabrisas del auto se encuentran fuera de foco –es el espacio por excelencia de los “otros”–, es decir, se mantiene la existencia de la distancia entre los dos universos). Puede concluirse que las transformaciones en el plano de la percepción que, en un inicio, podía haber generado el episodio del choque, han sido reencauzadas dentro de los límites perceptuales y cognitivos que circunscriben el mundo de la protagonista.²⁵⁵

En la última escena del filme, Vero traspone una puerta de vidrio para ingresar a un salón del hotel en el cual se desarrolla, como en el inicio del relato, un encuentro social.²⁵⁶ Desde el lugar de emplazamiento, ubicado detrás de la puerta, la cámara permite divisar los cuerpos –borrosos, fuera de foco–, de varias personas que se saludan y conversan. Puede escucharse el murmullo de los diálogos, a la vez que los primeros acordes de un tema musical cuya fuente es exterior a la diégesis.²⁵⁷ Las dos hojas de la puerta permanecen separadas por una hendija, un resquicio que franquea el ingreso a

²⁵⁵ Martel sostiene que: “La experiencia de un accidente es un sacudón de la percepción, un descarrilamiento que te obliga a acomodar las cosas de nuevo. O no, o dejarlas así y ver la relación nueva que se produce entre las personas y las cosas”. En cuanto a la cuestión de la percepción en relación con el cine, agrega lo siguiente:

Uno está un poco, bastante, un poco no, condicionado a una forma de percibir por tu educación, la costumbre, la cultura, en fin, una forma de percibir los hechos y el cine lo que te permite es a eso distorsionarlo un poco y en esa distorsión para mí, con suerte, entre quien hizo la película y el espectador puede haber alguna revelación. Y entonces uno intenta ese juego. A veces la revelación se produce o no. Una pequeña revelación, no digo una gran verdad... primero que no creo en ninguna gran verdad pero... una pequeña iluminación en torno a lo que nos rodea. Es un juego perceptual que uno le propone al espectador (Entrevista de Cynthia Sabat para Liberamedia).

²⁵⁶ También *La ciénaga* empieza y termina con escenas similares (en torno a la pileta). Sin embargo, ambos relatos eluden la idea de circularidad, en tanto proponen recorridos que, transformaciones mediante, en ningún caso conducen al punto de partida.

²⁵⁷ Se trata del tema “Mammy Blue”, compuesto por Hubert Yves Adrien Giraud y Phil Trim e interpretado por Demis Roussos. Con respecto a la canción, Mariana Enriquez (2008) señala que el tema fue popularizado en la década del 70 por Julio Iglesias y que hoy resuena como banda de sonido de la dictadura.

ese espacio, el de un mundo –un mundo familiar– regido por reglas propias y determinadas. A través de la presencia de ese vidrio tras el cual no puede verse ni oírse con claridad, la cámara toma distancia de dicho espacio y en este gesto retira al espectador, al que en un primer momento no le permite el acceso. De esta manera, el vidrio y el resquicio reafirman que se está observando una escena desde el exterior, sin tomar intervención en la misma.²⁵⁸ Luego sí, la cámara penetra en el recinto y sigue en plano secuencia los desplazamientos de Vero quien, sonriente como el resto de los presentes, discurre por el lugar. Porciones de cuerpos transitan por delante de la lente interponiéndose entre el objetivo y la figura de la mujer. Por momentos, se produce un desenfoque del contorno de las figuras que alternativamente va aplicándose a las siluetas de uno u otro de los presentes. Como si algo se corriera de lugar pero volviera enseguida al punto de origen. En este sentido, los procedimientos utilizados sugieren que, pese a que ha sido traspuesto el vidrio de la puerta de entrada, continúa existiendo un filtro entre quien mira y lo que es mirado que explicita la presencia de las mediaciones que intervienen en todo vínculo y en la construcción de toda realidad. La falta de nitidez tanto en el plano de la imagen como en el del sonido remite a las características de ese mundo que, ajeno a su afuera, se repliega en el salón del hotel. Un universo de formas confusas, sin límites claros, que funciona de manera autónoma, cerrada en sí misma y regulada desde su interior.

La última imagen permite entrever la figura de la protagonista, ubicada al lado de Marcos y Juan Manuel, prácticamente cubierta por los cuerpos de las personas que la rodean. Su cabeza, cambio del color del cabello mediante, ya

²⁵⁸ Martel señala que:

En el fondo, toda esta película era una indagación personal acerca de algo que me resulta inexplicable en nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la negación. Cómo hicieron, los que no estuvieron implicados directamente en la militancia o en el aparato represivo, para negar lo que sucedía (...) Para mí el terror de la sociedad que no estuvo militando ni formó parte del aparato represivo es el terror de reconocer que sí sabían, que sí participaron de esa situación y que dejaron que pasara. Por eso se habla de “revolver”. Para convivir con esa negación hay que encontrar justificaciones a tal extremo que se terminan modificando los hechos de la vida, uno se olvida de cosas. Pero ese esfuerzo también significa olvidarte de parte de tu propia vida. Junto con el esfuerzo de no ser responsable de un evento, la sociedad te exige que te olvides de todo lo que pasó alrededor de ese evento, que también es olvidarse de uno mismo. *La mujer sin cabeza* es una aproximación, totalmente personal, ni completa ni reveladora, a ese funcionamiento perverso que tenemos como sociedad (Entrevista de Mariana Enriquez, 2008).

no resalta entre las demás. La organización del encuadre en base a capas de visión (en este último plano constituidas por cuerpos que se superponen unos a otros), redundando aquí en el ocultamiento del personaje central. El operativo de borrado ha concluido con éxito.

Capítulo 6

6.1 El trabajo como estructura –narrativa y de vida– en *Mundo grúa*

6.1.1 Mundos, relatos y experiencia temporal

El protagonista de *Mundo grúa*, el Rulo, pierde dos veces el trabajo a lo largo de la narración. En la primera ocasión porque, como le indica escuetamente el capataz de la obra en construcción: “Llegaron los exámenes médicos y la ART no te autoriza”, en el segundo caso porque la empresa para la cual manejaba una grúa excavadora en el sur del país decide no continuar la tarea. La pérdida del empleo tiene para el Rulo un efecto desconfigurador, ya que junto a los despidos pierde, además del sustento necesario para llevar adelante la vida cotidiana, un punto de anclaje decisivo con relación a la configuración de su identidad. El trabajo funciona para el personaje como una instancia a través de la cual organiza su vinculación con el mundo y consigo mismo, en tanto determina su ubicación en relación con el contexto social en el que se inscribe y en relación con su propia historia, su pasado, su presente y su porvenir. En la misma dirección, Gonzalo Aguilar señala que, para el protagonista:

(...) el trabajo estructura narrativamente el tiempo, construye los nexos, enlaza con el pasado y sostiene una perspectiva de futuro. Frente a esta expectativa (enraizada no en la historia personal del protagonista sino en su historia social), la estructura del film es la de *puro presente*, ya que el trabajo jamás llega a constituir una narración sostenida e integral, es decir, la narración que el Rulo fervientemente desea (Aguilar, 2006: 159).

Teniendo en cuenta el planteamiento de estas ideas resulta ineludible, y de gran utilidad para el abordaje de la película, la referencia a la obra de Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico* (2000, 1999, 1998), en la que el autor analiza las relaciones entre la narración y la temporalidad, partiendo de la idea central de que el tiempo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal, así como de la concepción de que toda narración resulta significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal. En este sentido, es pertinente desarrollar brevemente las ideas postuladas por Ricoeur.

El autor comienza su recorrido analítico con las *Confesiones* de san Agustín y la pregunta inicial de la fenomenología del tiempo: ¿qué es el tiempo? La paradójica respuesta indica que el tiempo “no es”, en tanto el futuro no es todavía, el pasado ya no es y el presente no permanece. A esto se agrega la dificultad acerca de cómo medir lo que no es. Suele hacerse referencia al tiempo como “un tiempo corto” o “un tiempo largo” mensurando su duración, pero lo cierto es que el tiempo no tiene extensión. “Si existen pasado y futuro quiero saber dónde están”, indaga san Agustín, a lo cual él mismo responde: “Los tres (el pasado, el presente y el futuro) existen en cierto modo en el espíritu y fuera de él no creo que existan” (citado por Ricoeur, 2000: 49-50). El tiempo es entendido así como una “distensión del espíritu”. Lo que se mide no son las cosas futuras o pasadas sino su expectación o su recuerdo. Es decir, recordar es tener una imagen del pasado, una huella que dejan los acontecimientos y que permanece marcada en el espíritu, en tanto que prever es tener una imagen del futuro, una pre-percepción, un signo de las cosas futuras. En ambos casos las imágenes existen ya. De esta manera, puede hablarse de un triple presente: presente de las cosas pasadas, presente de las cosas presentes y presente de las cosas futuras. Los tres existen en el espíritu y no fuera de él. El tiempo no es más que una distensión del espíritu. Aquí Ricoeur señala que:

El valioso hallazgo de Agustín al reducir la extensión del tiempo a la distensión del espíritu es haber unido esta distensión al desfase que continuamente se insinúa en el corazón del triple presente entre el del futuro, el del pasado y el del presente (...) El ejemplo del poema recitado de memoria: “Cuando deseo cantar una canción conocida, antes de comenzar mi expectación abarca su totalidad, pero apenas comienzo, todo lo que voy recordando de ella relacionado con el pasado se amplía en mi memoria. Y la vitalidad de esta acción mía se dilata en ella por lo que ya he recitado y en expectación por lo que aún recitaré. Pero mi atención sigue estando presente y por ella pasará lo que era futuro para convertirse en pasado. Y a medida que esto se va realizando, disminuye la expectación y se prolonga la memoria. Al fin disminuye la expectación, al acabarse toda acción y pasar enteramente a la memoria” (...) “Lo que digo de la canción en su totalidad se realiza también en cada parte y en cada sílaba de la misma; como también en una acción más larga, de la que quizá es la canción una parte. Esto mismo ocurre en toda la vida humana, de la que forman parte todas las acciones del hombre, y así pasa igualmente en el curso de la vida de los hijos de los hombres, de la que forman parte todas las vidas humanas”. Aquí se despliega

virtualmente todo el campo de lo narrativo: desde el simple poema, pasando por la historia de una vida entera, hasta la historia universal (Ricoeur, 2000: 65).

El segundo de los textos que aborda Ricoeur es *La poética* de Aristóteles. La elección radica en el hecho de que el concepto de construcción de la trama (mythos) es la réplica invertida, sostiene el autor, de la distensión-extensión planteada por san Agustín. Por otro lado, el concepto de *mimesis* permite plantear el problema de la imitación creadora de la experiencia temporal a través de la construcción de la trama. *Mimesis* no debe ser entendida como copia, como réplica de lo idéntico sino, antes bien, como una acción regida por la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama. Es decir, la imitación o la representación son actividades miméticas desde el momento en que producen algo, esto es, disponen los hechos de una determinada forma, bajo un determinado sistema, en la construcción de la trama. Se trata en todo caso de una imitación creadora, de una representación que abre un nuevo espacio.

Ricoeur plantea luego su idea de la triple *mimesis*: la existencia de una *mimesis* I (previa a la composición poética), una *mimesis* II (la *mimesis* creación propiamente dicha) y una *mimesis* III (el después de la composición poética, que marca la intersección del mundo del texto con el mundo del lector o espectador: la obra despliega un mundo que el lector hace suyo).

Llegado este punto, el autor conecta ambos estudios, el realizado sobre las *Confesiones* de san Agustín y el llevado a cabo sobre la *Poética* de Aristóteles, para plantear su hipótesis de trabajo:

(...) entre la actividad de narrar una historia y el carácter temporal de la existencia humana existe una correlación que no es puramente accidental, sino que presenta la forma de necesidad transcultural. Con otras palabras: el tiempo se hace tiempo humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de la existencia temporal (Ricoeur, 2000: 113).

El hilo conductor del análisis entre tiempo y narración es la articulación de los tres momentos de la *mimesis*. *Mimesis* II constituye el eje del análisis porque abre el mundo de la composición poética e instituye la literalidad de la obra literaria. Se caracteriza por su función mediadora, ya que es la que

conduce del antes al después del texto, es decir, su configuración media entre la prefiguración propia de *mimesis* I y la refiguración propia de la recepción de la obra de *mimesis* III. El lector es quien asume, a través de su acción de leer, este recorrido: de *mimesis* I a *mimesis* III pasando por *mimesis* II. De esta manera, el texto sólo se hace obra en la intersección con el receptor. La obra proyecta un mundo, que constituye su horizonte, un mundo que el lector recibe según su propia capacidad de acogida (definida a su vez por su propia situación sobre el horizonte del mundo). Es la intersección del mundo configurado por la narración y el mundo en el que la acción se despliega y despliega su temporalidad. El lector refigura el mundo de la acción a partir de la trama y así produce la re-configuración temporal. Así, el mundo resulta para Ricoeur el conjunto de las referencias abiertas por todo tipo de textos descriptivos o poéticos leídos e interpretados (lo que se interpreta en un texto es la propuesta de un mundo). La poesía, el hacer narrativo, redescubren el mundo, lo resignifican en su dimensión temporal, en la medida en que narrar es rehacer la acción.

6.1.2 Trabajo y tiempo. Presentes, pasados y futuros

Teniendo en cuenta el estudio realizado por Ricoeur pueden trazarse varias líneas de análisis sobre *Mundo grúa*. Para ello la propuesta es, en primer término, extender el concepto de obra narrativa al texto fílmico, ya que las ideas centrales de Ricoeur –el carácter temporal que reviste el mundo desplegado por toda obra narrativa y el hecho de que la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal– pueden ser pensadas desde la textualidad fílmica.

Como se mencionó anteriormente, en *Mundo grúa* el trabajo es el que estructura el tiempo del protagonista, el acto de trabajar es el que le da forma a la experiencia temporal, permitiéndole establecer nexos con el pasado y tender lazos hacia el futuro. La falta de este elemento aglutinante deviene en la disolución de la estructura temporal, convirtiendo la vida en un presente continuo, un puro presente.

El pasado es representado en la historia a través de los recuerdos del Rulo sobre la época en que formaba parte del grupo musical “Séptimo

regimiento”, en el cual tocaba el bajo (instrumento que en el presente conserva en el altillo de su casa, como emblema de aquel pasado dorado). De hecho, su identidad como músico parece ser la que posee relevancia pese a que desde hace tiempo se dedica a otras tareas: “Así que lo tuyo siempre la construcción, la mecánica”, inquiriere Adriana; “No, no, en una época era músico”, le aclara el Rulo. Su amigo Torres también lo considera como tal: “Éste es músico”, comenta en el taller mecánico ante un grupo de personas. Además, su trascendencia ligada al tema musical interpretado del grupo que alcanzó mayor notoriedad: “Paco Camorra”, recorre todos los ámbitos que atraviesa: “¿Vos sos ‘Paco Camorra’?” –pregunta admirado Walter, el mecánico–; “¿Cómo es lo de Séptimo Regimiento?” –indagan con interés los hombres que esperan conseguir trabajo en Comodoro Rivadavia–. Rulo relata en varias ocasiones anécdotas sobre aquella época, por ejemplo en la conversación que sostiene con el delegado gremial mientras esperan la llegada del camión que lo traerá de vuelta a Buenos Aires luego de perder su segundo empleo. El pasado le provee así una identidad con la que el Rulo convive de manera ambivalente: en ciertos momentos se adhiere firmemente a ella, en otros parece formar parte de un pasado lejano e irrecuperable.

La representación de este pasado dual no aparece nunca en imágenes sino a través de los relatos del Rulo y de unas pocas fotos que lo retratan en aquel contexto. De esta manera, y en tanto el trabajo no pueda imponer un relato estable, dentro de la lógica de la película el *flashback* es un recurso estrictamente prohibido (Aguilar, 2006).

La conexión con el presente se establece a través de la figura del hijo del Rulo, Claudio, quien se asemeja al padre en algunos rasgos y se diferencia claramente en otros. Claudio integra, como lo hizo su padre, un grupo de rock y fisonómicamente poseen cierto parecido pero, mientras el Rulo necesita el trabajo como forma de organizar su vida, Claudio parece cómodamente instalado en la desorganización y completamente ajeno a la necesidad de conseguir un empleo. “¿No pensás laburar vos?”, es la recurrente pregunta del Rulo ante el pedido de dinero por parte del hijo. Claudio no vislumbra en su horizonte dicha posibilidad, por eso, luego del ultimátum de su padre: “Yo no te banco más”, decide mudarse a la casa de su abuela tratando de eternizar un estilo de vida en el cual el trabajo no cumple ninguna función. La abuela, madre

del Rulo, manifiesta alegría al comienzo: "Estoy contenta porque por lo menos voy a estar acompañada" y cierto fastidio después: "Se está portando un poco mal, viene tarde, desprolijo, los otros días me quiso traer una piba. A veces va a jugar al fútbol (...) No se quiere bañar...".

La opuesta relación que padre e hijo mantienen con la figura del trabajo conlleva otra serie de contraposiciones entre ambos: el Rulo es una persona atenta, galante ("Estaba pensando, ¿qué te parece si una de estas noches vamos a ver una película a un cine? Si no te comprometo", le dice a Adriana), en tanto que en Claudio perduran los rasgos de una adolescencia prolongada (su encuentro con la joven que conoce en el recital prescinde del diálogo y se desarrolla en torno a forcejeos, empujones, balbuceos). Así, el discurso del joven aparece plagado de los modismos propios de la cultura adolescente, con los que su padre establece una clara distancia: "Ahora todo es un 'bardo'" comenta Claudio, "¿'Bardo'?, ¿qué es 'bardo'?", replica el Rulo.

El relato opta por la figura del montaje alternado para presentar simultáneamente las dos salidas nocturnas, la del padre y la del hijo, posibilitando que la contraposición surja a partir de las imágenes: el Rulo se afeita y se viste, limpia el auto, pasa a buscar a Adriana y la invita a comer y al cine. Por su parte, Claudio desciende la escalera del sótano donde el recital que dará con su grupo terminará en tumulto, llega a la casa de su padre con la joven y el encuentro se desenvuelve en medio de juegos con los sifones de soda y corridas a medio vestir por el departamento.

En una escena similar, el Rulo se dirige al taller mecánico con Torres para intentar reparar el motor de su auto, en tanto que puede verse a Claudio en un local de videojuegos: el trabajo y la acción, en términos de hacer, contrapuestos a la ausencia de trabajo y la inacción.

El trabajo se liga además a la afectividad, el vínculo que el Rulo mantiene con las máquinas puede extrapolarse a sus relaciones con los demás personajes de la historia. Se relaciona con Adriana a partir de que se ofrece a repararle la persiana del kiosco que ella atiende, con su madre cuando suelda las rejas de su casa, con Walter a través del motor del auto que quiere arreglar, con Torres a partir de los diferentes trabajos que éste le consigue. "Mirá que cosa hermosa" le dice a Adriana al ver el proyector de películas tras el vidrio del cine, y cuando la invita a su casa (donde tiene un taller) le explica con

dedicación cómo funciona un motor que está arreglando. Torres comparte este punto de vista: "Acariciá el aparato" le dice cuando comienza a trabajar en la grúa. El vínculo con el trabajo es el que permite hacer lazo con lo demás, por eso las relaciones que establece Claudio (con sus amigos, eventuales parejas, su abuela) se inscriben en un marco muy diferente. "Vos mucha joda y poca memoria" le recrimina el padre. Sin trabajo no hay relación posible con el pasado, por lo cual se impone un presente que se plantea como perpetuo.²⁵⁹ En relación con estas ideas, Aguilar indica que el padre y el hijo expresan dos modos distintos de vinculación con la temporalidad, dado que mientras para el hijo ese presente despojado de nexos con el pasado sin proyecciones hacia el futuro, redundaba en un estilo de vida satisfactorio, el Rulo todavía intenta otorgarle sentido a su existencia a través del trabajo: "Es tan grande este deseo (o tan necesario), que debe abandonar su mundo afectivo (su madre, Adriana, su barrio) para ir hacia el Sur a trabajar con una grúa excavadora en una cantera. Para lograr la estabilidad, para seguir viviendo en su mundo laboral cae en la paradoja de tener que abandonar su mundo afectivo" (Aguilar, 2006: 160-161).

En este contexto, Claudio funciona como un efecto del deterioro en las condiciones de vida que la precarización del trabajo (incrementada en los últimos años) ha traído aparejada.²⁶⁰ Es decir, Claudio puede pensarse como la versión actual del Rulo²⁶¹ y las características que adquiere esta "nueva"

²⁵⁹ Esta situación permite establecer un paralelo con *La ciénaga*. Allí también los personajes, los jóvenes especialmente, viven un presente despojado de nexos con el pasado y en el que no es posible tender lazos hacia el futuro, es decir, un presente continuo que pareciera extenderse indefinidamente.

²⁶⁰ La flexibilización del mercado laboral implementada durante la década del noventa generó la expansión del trabajo informal y el desarrollo de mecanismos de contratación temporaria y subcontratación que debilitaron la centralidad ocupada anteriormente por el asalariado en el mundo laboral (Lozano, 1999). Los horarios laborales fueron flexibilizados y las figuras del despido y del retiro voluntario legisladas para poder darles curso de manera ágil (ambas resultaron fundamentales al momento de llevar adelante la política de privatizaciones). Por otra parte, la creciente informatización e incorporación de nuevas tecnologías que desplazaron mano de obra y exigieron calificaciones cada vez mayores (que a su vez el sistema educativo no se encontraba capacitado para brindar) profundizaron el proceso de exclusión del mercado laboral de un numeroso sector de la población. La desregulación económica y la dinámica desindustrializadora implicaron además el cierre de gran parte de las pequeñas y medianas empresas, imposibilitadas de competir ante la apertura de los mercados.

²⁶¹ Pablo Trapero señaló: "El hijo funciona en la película como un *flashback* del Rulo en tiempo presente. El hijo es el Rulo joven o, si querés, el Rulo puede ser el hijo de viejo" (Entrevista realizada por Claudia Acuña, 1999).

versión da cuenta del descenso que ha experimentado cierta franja social en el paso de una generación a otra. De esta manera, “Lo que se produce en el medio (aquello que la película no representa en imágenes) es el paso de la historia, la modificación del estatuto del trabajo y, por lo tanto, de la temporalidad en la que vivimos. En el presente de *Mundo grúa*, la acción de trabajar crea tiempo pero un tiempo *astillado* que es propio del momento histórico en el que transcurre la película (los años noventa)” (Aguilar, 2006: 160).

El trabajo es para el Rulo la posibilidad de progreso (en concordancia con el modelo laboral que desaparece tras la implementación del neoliberalismo)²⁶²: “Cuando aprenda (a manejar la grúa) me van a dar otra categoría y cuando tenga esa categoría voy a tener un mejor sueldo”, le comenta a Claudio.²⁶³ Como sin trabajo no hay posibilidad de futuro, la pérdida de este primer empleo marca el punto desde el cual la vida del Rulo comienza a desmoronarse. Las imágenes que siguen al despido escenifican la caída: Rulo y Torres sentados en silencio (con el trabajo se pierde la voz, la capacidad de relato), una grúa agigantada por una toma en contrapicado que la revela como inaccesible, Rulo regando las plantas, preparándose la comida, poniendo en venta su auto. En esta última escena el Rulo estira la mano para colocar sobre el techo del auto la lata que indica “en venta”, en tanto que el resto del cuerpo permanece fuera de cuadro. Se trata de uno de los pocos encuadres cortados del filme y sugiere

²⁶² A mediados de los años setenta, el orden socio laboral que había dominado el mundo del trabajo desde fines de la Segunda Guerra Mundial –el fordismo– entró en crisis. En este modelo, caracterizado por un esquema productivo que implicó el aumento a gran escala de la producción, distribución y venta (hasta exceder los mercados nacionales y expandirse a niveles internacionales), las relaciones entre obreros y patronos eran en su mayor parte reguladas por el Estado, que poseía un gran poder de intervención, entre otros aspectos en lo relativo a la fijación de salarios mínimos y a la organización de la seguridad social.

La crisis del modelo fordista conllevó la articulación de un nuevo régimen, denominado “posfordismo”, el cual se extendió durante fines de los setenta y las décadas del ochenta y noventa, intensificándose durante esta última. El elemento clave del nuevo orden fue la transformación del rol del Estado, expresada a través de la reversión del proteccionismo estatal que había caracterizado al modelo anterior.

²⁶³ Para Trapero:

La grúa es un símbolo de progreso. Representa eso que todos miramos como un ícono de la construcción del futuro. La historia del Rulo no hubiese funcionado igual si él hubiese sido el encargado de hacer la mampostería de una obra. Él quería estar en la grúa colgado en el precipicio de la ciudad. Quería tener un lugar en el futuro, pero no cualquiera. Y no se lo dieron. Lo fue a buscar al Sur y tampoco se lo dieron. Es como decir: “no sé cuál es la salida”. Es decir: los problemas son todos los que ya sabemos, pero las soluciones no (1999, 144).

que la pérdida de trabajo implica para el Rulo quedar fuera de escena. Su depresión se acrecienta cada vez más sumiéndolo en un embotamiento del cual viene a rescatarlo, nuevamente, Torres con la propuesta del trabajo en el sur del país.

Como se mencionó, para el Rulo sin trabajo no hay posibilidad de futuro, por eso, luego de perder el segundo empleo, la película finaliza cuando el protagonista emprende el regreso a Buenos Aires, sin que el espectador pueda hacerse una idea concreta del futuro que le espera de allí en más.²⁶⁴ Y con este despido pierde a su vez la posibilidad de recrear el pasado, como lo expresa en el diálogo con el delegado gremial antes de partir para Buenos Aires: “Ahora con el quilombo que tenemos de laburo y todo esto ya prácticamente no me acuerdo de estas cosas [de su pasado como músico]. No estoy con el ánimo de andar contando... Viste cómo es la cosa, uno anda bajoneado... Yo soy un tipo que me gusta joder, me gusta divertirme, pero con estos quilombos, qué voy a andar bien...”. La falta de trabajo ha anulado la capacidad de pensarse a sí mismo, lo cual repercute directamente en la constitución de su identidad.²⁶⁵

²⁶⁴ Al respecto, Trapero sostiene lo siguiente:

Yo pensaba en otro final para la película. El final original, del que hay incluso algunas escenas filmadas, era que el Rulo volvía y encontraba el kiosco de Adriana cerrado. Pensé en otros finales, por ejemplo que el hijo fuera a buscarlo a la estación, pero en cualquier caso era como seguir hablando de lo mismo. No aportaba nada nuevo. Era simplemente un epílogo como para que el público se fuera tranquilo. Y, para mí, en todo caso, lo único que pasa de nuevo es que la primera vez que el Rulo habla de sí mismo, la primera vez que se sincera con alguien, es con Sartori, un desconocido. No se puede quebrar delante de su madre que carga con lo suyo, ni delante de sus amigos, que tienen que soportar su propio peso y sin embargo tienen resto como para ayudarlo. El Rulo está desesperado, cansado y lo confiesa delante del tipo que menos conoce. Eso a mí me pasó muchas veces y supongo que a mucha gente también (1999: 144).

²⁶⁵ Kessler señala, siguiendo a Altimir y Beccaria (1999) que:

(...) la mayor parte de los puestos de trabajo creados en los noventa corresponden a posiciones precarias, con bajas remuneraciones, sin cobertura social y con nula protección contra el despido. Consecuentemente, su volatilidad es muy alta, lo cual implica una elevada inestabilidad de los ingresos. A estos puestos acceden, sobre todo, aquellos con menor nivel educativo y calificación, más aún si son nuevos trabajadores. Del lado de la sociedad se van configurando entonces trayectorias laborales signadas por la alta rotación entre puestos precarios, de bajos ingresos, poco calificados, de corta duración, intercalados con períodos de desempleo, subempleo y aún de salida del mundo laboral como producto del desaliento (2004: 32-33).

El autor agrega que la brevedad de las experiencias laborales atenta contra la posibilidad de generar lazos duraderos con los compañeros, es decir, de conformarse en el punto de anclaje para algún tipo de construcción identitaria.

6.1.3 Trabajo, identidad y subjetividad

En *Mundo grúa* los empleadores, los patrones, quienes ocupan los lugares de poder dentro del universo laboral, no aparecen representados directamente (ni los de la obra para la cual el Rulo maneja inicialmente la grúa ni los que están detrás de la cantera en la que trabaja en Comodoro Rivadavia). Son los que “Están poniendo toda la guita”, como dice Torres elidiendo el sujeto de la oración en una clara muestra de que la no representación aparece ya en la organización del discurso. Los que sí tienen visibilidad en la historia son los intermediarios en la cadena de poder: el capataz que despide al Rulo, el delegado gremial que le consigue trabajo en el Sur.

El protagonista del filme aparece desde el primer momento como una persona serena, mesurada: “Calmate, Torres, calmate”, le dice el Rulo a su amigo luego de la discusión que Torres mantiene con el capataz de la obra en la primera escena de la película. Su buena predisposición es demostrada además por la aquiescencia con la que contesta las preguntas del test psicológico que debe realizar como parte del ingreso al sistema laboral. “¿Cuál de estas cosas puede comerse –inquiere la mujer que le realiza el test–: plato, lápiz, pan o teléfono?”, “¿Cuál de estas cosas es redonda: libro, ladrillo, sobre, manzana?”. El test da cuenta de la clase de pruebas que determinan el primer paso en el proceso de selección. Luego el Rulo debe atravesar con éxito el segundo escenario, el examen físico: “Usted tiene que hacer un régimen y bajar entre 20 y 25 kilos” –le indica el médico–, “Así que se me va a ver a un nutricionista y cambia los hábitos alimentarios”.

La secuencia del apto psíquico-físico pone en evidencia cómo el mercado laboral diseña el tipo de trabajadores que admite y cómo aquellos que no encajan en el modelo pre-diseñado son excluidos del mismo.²⁶⁶

²⁶⁶ Al respecto, Daniel Mundo señala que:

El Rulo ha envejecido. Envejecer, por cierto, es inevitable: pertenece al orden de la naturaleza. En el orden natural, con los años el cuerpo se transforma, pierde fuerza y vitalidad, gana molicie, etc; pero el problema que el film plantea se presenta cuando lo natural es resignificado por la cultura. Porque el auténtico problema del cuerpo envejecido del Rulo es que ha engordado. Engordar sustrae del mercado de la belleza, pero también del mercado laboral. Ya no está en condiciones de trabajar en una obra, o por lo menos –como le aconsejan sus amigos del sindicato– en una obra que tenga el nivel de control que rige las construcciones en Buenos Aires (2006: 80).

El sistema no utiliza un método formal para comunicar la no contratación: un día el Rulo se presenta en la obra dispuesto a manejar la grúa y encuentra a otro obrero en su lugar. La tranquilidad del protagonista desaparece junto a la pérdida del empleo. Ante el capataz de la obra que le indica: "Llegaron los exámenes médicos y la ART no te autoriza", el Rulo pierde el control: "¿Pero después de dos meses? ¿Cómo es esto?", exclama, "Es el tiempo que tardan en hacer llegar los exámenes", "¿Y cómo se arregla esto?", "No sé, vos lo tenés que arreglar, no yo". Las preguntas del Rulo no encuentran respuestas satisfactorias por parte del capataz. Se trata de uno más que ha quedado fuera del sistema y como tal su situación ya no reviste ningún tipo de interés.

La escena del despido es construida a partir de una cámara frontal que enfoca al capataz y al Rulo mostrando alternativamente a uno y otro. En ningún momento los incluye a ambos en un mismo plano, evidenciando así la imposibilidad de reunión de ambos mundos: el capataz es, como se dijo antes, un intermediario entre los que detentan el poder (ubicado allí sólo a los fines de regular el funcionamiento del sistema) y los individuos como el Rulo que funcionan como piezas reemplazables, que pueden encajar o no dentro del mecanismo y por lo tanto ser incluidas o descartadas.

Luego de perder este empleo el Rulo parte hacia el sur del país, a Comodoro Rivadavia donde, nuevamente a través de Torres, tiene posibilidades de conseguir otro trabajo.²⁶⁷ Un fundido a negro sigue a la escena de la despedida de su familia y amigos en la estación de tren y anuncia una nueva etapa. Extradiegéticamente reaparecen los acordes del vals "Corazón de oro" que había acompañado, en la primera escena, las imágenes de la ciudad

²⁶⁷ Bernini sostiene al respecto:

(...) los personajes de Trapero echan a andar recién cuando reciben de otros el impulso (...) En Trapero hay historia cuando los vínculos personales de los héroes permiten el movimiento de quienes tienden a la inactividad: de ahí, esos planos generales que abren *El bonaerense*, donde nada perturba la inmovilidad de los parroquianos sentados en silencio alrededor de la mesa, en la calle del pueblo, y donde nada pasa salvo tiempo; de allí también, aquellos momentos vacíos de actos en que el Rulo cede, cada atardecer, al opio de la televisión. Ambos héroes se dejan estar, se diría, en el curso del tiempo, como si no pudieran abandonar cierto estado de espera impasible, hasta que los otros vienen a encarnar la punta, el inicio de los hechos: todo el aprendizaje de Zapa ha sido comenzado por otros (el patrón cerrajero, el tío policía, el comisario inspector), así como los ascensos al cielo de las grúas y el viaje al sur del Rulo fueron pautados por su amigo Torres (2003: 103).

tomadas desde la altura. Así, la música parece indicar la posibilidad de una nueva esperanza, ligada cada vez a la aparición del trabajo.

Al llegar a Comodoro Rivadavia, el Rulo toma contacto con Sartori, el delegado sindical amigo de Torres quien es el que va a conseguirle trabajo. Se aloja temporariamente en la casa que posee la Central de Trabajadores Argentinos (CTA) junto a otros hombres que también esperan conseguir empleo. Las condiciones del lugar son sumamente precarias (varios hombres comparten la misma habitación, escasea el agua) y el recorrido que realiza la cámara por este espacio da cuenta del descenso que ha experimentado el Rulo en esta nueva etapa de su vida. En una escena anterior el Rulo le muestra su casa a Adriana: "Esto es el dormitorio... ¿qué te parece?, ahí tengo un altillo, ahí tengo mi pequeño taller, este es el juego de sofá (...) Mirá: esta es la parrilla donde hacemos los asados con los muchachos". Un recorrido que hace referencia a la subjetividad del Rulo, a su forma de ser y de vivir: su espacio forma parte de su identidad. El buscado paralelismo que plantea el relato hace que en su llegada a Comodoro Rivadavia Sartori oficie de guía por el nuevo hogar del Rulo, pero lo que la cámara muestra en este caso, en un largo plano secuencia, son las precarias condiciones del lugar: un hombre durmiendo en el suelo del pasillo, varios hacinados en el mismo cuarto, paredes descascaradas, el máximo "lujo" de la habitación individual de Sartori: una ventanita por la que entra la luz. El Rulo ha pasado de ser guía en su propia casa a ser guiado en una casa ajena cuyas condiciones implican marcadamente un descenso en relación con su situación anterior.

El delegado gremial, quien funciona como una suerte de patrón de estancia que "ubica" a sus "peones", consigue finalmente un trabajo para el Rulo (la escena en la que ambos llenan la ficha laboral es otro de los momentos que permiten caracterizar el funcionamiento del sistema: ante el ítem "referencias" el Rulo no sabe qué contestar, por lo cual Sartori interviene diciendo: "Dejalo así nomás", "Pero algo tendría que dejar asentado en la ficha" —insiste la secretaria—, "El ingeniero viene ahora, más tarde y lo va a acomodar eso", contesta Sartori).

"Lo del trabajo ya se me dio" le cuenta el Rulo a su madre por teléfono. La música proveniente de un aparato de radio instala, por su connotación festiva, la idea de expectación, de posibilidad, a la vez que la imagen presenta

varios planos de la ciudad dando a conocer las características del ambiente. Lo que sigue es la nueva cotidianeidad del Rulo: en su trabajo con la grúa excavadora, comiendo junto a los demás obreros, durmiendo en la misma habitación con otros compañeros de trabajo, haciendo la fila para cobrar el sueldo.

En este marco hay espacio para un momento de distensión: Torres y Walter llegan de visita y junto al Rulo van a pasear a la "Laguna seca", un paisaje patagónico característico de la geografía del Sur argentino. "¿Cómo andás con el laburo?", le pregunta Torres, "Ah, espectacular. Lo único fulero es que todos los días hay problemas con la comida", "Pero dejate de joder que estás laburando" –le dice Torres–, "Sí, pero no deja de ser un quilombo", responde el Rulo.

Será este hecho el que finalmente derive en la pérdida del segundo empleo. La escena en la que, al no llegar las viandas con el almuerzo, los obreros deciden no continuar trabajando marca el inicio de la debacle: "Estamos desde las siete sin comer y ahora son la una y media, dos, y todavía no estamos comiendo. No vamos a trabajar, si no viene la vianda no trabajamos (...) Avisale a los jefes que estén en conocimiento de esto", le dice uno de los obreros al capataz.

Los planos generales que siguen a la partida de Walter y Torres funcionan como prelude de lo que sucederá de ahí en más: las excavadoras detenidas, los espacios desiertos, el silencio. Ya en la escena anterior, cuando el Rulo despide a sus amigos, los ve alejarse en el auto, entra a la casilla en la que vive y cierra la puerta, como anunciando el fin de una etapa. Luego tiene lugar la reunión en la que los obreros discuten abiertamente el problema: "No puede ser que nos lleven la comida a la hora que quieren y el día que quieren (...) La situación nuestra es grave, compañeros (...) Nosotros tenemos que buscar una solución, ¿qué vamos a esperar sentados acá, a quién vamos a esperar? Acá no más: 'no, a mí no me interesa', acá estamos jugados todos y todos tenemos que salir al frente para defender nuestra fuente de trabajo". El rostro del Rulo revela preocupación por la inestabilidad del trabajo pero se mantiene indiferente ante el reclamo y el pedido de movilización que exige su compañero (la cámara evidencia esta contraposición enfocando alternativamente al Rulo y al grupo de obreros). Se trata de una escena que

presenta algunos puntos de contacto con la del despido en el trabajo anterior. Como se mencionó, en aquella escena la cámara trabaja enfocando en un momento al Rulo y en otro al capataz pero sin cortar, en tanto que aquí lo hace a través de un montaje alternado dado por corte.

Uno de los efectos que la implementación de las políticas neoliberales ha generado en el plano laboral tiene que ver justamente con la desarticulación de las acciones de protesta y lucha por promover mejores condiciones de trabajo.²⁶⁸ En un mercado laboral empobrecido y limitado la cuestión central ha pasado a ser tener o no tener trabajo, quedando relegada la importancia de las condiciones en las que este trabajo se lleva a cabo. Al respecto, Emilio Bernini sostiene lo siguiente:

(...) la política, que es voluntad de acción y de cambio, resulta aquí [en el filme] imposible. Cuando aparece, sólo es telón de fondo de algunas escenas y nada de ella interesa a sus personajes: (...) Rulo convive en el sur con los trabajadores agremiados de la CTA, pero cualquiera de sus actividades de lucha lo deja indiferente. Si algo político hay en este cine, ello consiste en mostrar que la política, como práctica identitaria y como potencia de transformación, ha fracasado o no interesa a la ficción (2003: 103-104).

Mostrar que la política, en tanto instancia que provee identidad a un determinado grupo y en tanto vía de transformación de las condiciones sociales ha fracasado resulta, desde la perspectiva que propongo en este trabajo, una práctica altamente política y, como se desarrolla más adelante, las formas que adopta el relato para poner en escena dicho fracaso son las que le otorgan al nuevo cine argentino un sesgo crítico. En relación con estas ideas y retomando la contraposición entre las figuras del Rulo y su hijo, puede pensarse que la negativa de Claudio a incorporar el trabajo como elemento rector de su vida, es decir, como figura en torno a la cual organizar la existencia (que es lo que el Rulo necesita, a lo que está acostumbrado), no proviene de su rechazo a

²⁶⁸ Al respecto, Kessler señala que:

En el pasado reciente, el empleo formal era un terreno de experiencia de derechos sociales y laborales, como bien muestra Jelín (1996). Parte de la formación en el trabajo consistía en ir conociendo y apelando a leyes que regulaban la relación con los patrones, limitando la explotación, mediando los conflictos o en la puja distributiva por beneficios, y hasta compensando al trabajador ante la adversidad, en un accidente o una enfermedad. Actualmente (...) el trabajo, contrariamente a un espacio de experiencia de la ley, es un terreno de aprendizaje de las injusticias del mundo, más cercano a lo que sucedía en las épocas previas a la conquista de los derechos sociales (2004: 56).

formar parte de un sistema regido por la explotación (lo que implica en definitiva organizar la vida en torno al trabajo) sino, antes bien, su negativa se encarna en la pérdida de la capacidad reflexiva necesaria para orientar la vida en alguna dirección.²⁶⁹

En función de lo expuesto hasta aquí, es posible concluir que la falta de trabajo le imprime a la vida del protagonista un carácter desarticulado, desorganizado, sin una forma clara. De esta desarticulación se hace eco la estructura narrativa de la película, planteando una relación directa entre la historia que desarrolla y el modo en que elige llevarla a cabo: "Como no hay trabajo no puede haber narración: por eso la película es una sucesión de presentes que no pueden enlazarse ni con las imágenes pasadas ni con las que vendrán (...) La narración que *Mundo grúa* nos entrega es, como la identidad de sus personajes, astillada" (Aguilar, 2006: 161).

Esta idea, la de una narración "astillada" en consonancia con la realidad de los personajes del filme, permite retomar los conceptos planteados por Ricoeur. Como se mencionó con anterioridad, el autor sostiene por un lado que el mundo desplegado por toda narración es un mundo temporal y, por otro, que la narración alcanza su plena significación en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal. De esta manera, la narración "astillada" que propone *Mundo grúa* construye un cierto mundo temporal, con características particulares: esta narración fragmentada, desorganizada, cuya forma es siempre la de un presente continuo, da cuenta de cómo se configura la experiencia del tiempo en la actualidad. Si el tiempo adquiere su forma al ser articulado narrativamente, la ausencia de una forma clara en la narración determina la imposibilidad de pensar el tiempo en términos relacionales, es decir, como un ir y venir entre el pasado, el presente y el futuro. Así, la desarticulación de la narración construye necesariamente un tiempo desarticulado. Ricoeur señala que la trama (la narración) tiene una función mediadora ya que es la que le permite al lector (espectador aquí) ir de la prefiguración del campo práctico (lo que se ha denominado *mimesis I* o bien el

²⁶⁹ Bernini señala que: "La depresión creciente de Rulo paralela a su búsqueda y pérdida de trabajos, el insensible declive de su hijo hacia el lumpenaje (...) definen individuos dependientes de los otros para actuar. El sistema social los ha domesticado hasta enajenarlos, como si no fueran más que vidas que transcurren interiores al tiempo" (2003: 103).

presente de las cosas pasadas) a la refiguración que se obtiene con la recepción de la obra (el campo de *mimesis* III o presente de las cosas futuras). Cuando el espectador realiza este conjunto de operaciones, es decir atraviesa las tres fases, articula narrativamente el tiempo a la vez que reconfigura su propia experiencia temporal. Por eso, lo que puede observarse en *Mundo grúa* es que al perder el elemento que estructura su vida, el trabajo, el protagonista pierde la capacidad de narrar su historia, de pensarse a sí mismo en términos de antes (su pasado) y después (su futuro); por ende no puede configurar el tiempo más que como una sucesión de presentes, que es lo que presenta el filme. De hecho, el tiempo de la historia es mucho más extenso que el del relato y sin embargo, respondiendo a la vivencia del personaje central, esta duración no logra plasmarse, generándose una sensación de continuo presente.

Gran parte del relato de *Mundo grúa* se construye a partir de una cámara distanciada, es decir, una cámara que se coloca a una cierta distancia de la escena que le interesa presentar, generalmente en posición frontal. Esto le permite observar los hechos que acontecen en la vida del Rulo y los demás personajes. Son ejemplos de este procedimiento la escena de la revisión médica, la escena en la cual se eleva la persiana del kiosco ya reparada, el plano que revela la casa de la madre del Rulo desde una ventana trasera, el diálogo entre el Rulo y su madre en la cocina de la casa materna, entre muchos otros.

Por otro lado, en varias ocasiones el relato presenta escenas de duración prolongada sin establecer cortes. El efecto es el de una cámara suspendida, "olvidada", que registra lo que acontece frente a ella (por ejemplo cuando el Rulo invita a salir a Adriana o bien cuando Torres va a la casa del Rulo para ofrecerle el nuevo trabajo y se dedica a poner en orden la cocina). En otros casos la cámara actúa de manera opuesta: explícitamente muestra un espacio determinado (cuando el Rulo guía a Adriana por su casa o en el extenso plano secuencia en el que Sartori le muestra el local de la CTA al Rulo). Ambos procedimientos apuntan a construir una imagen que se distancia, se despega de lo que quiere representar (sólo aparecen unos pocos casos de cámaras subjetivas a lo largo de la narración: cuando el Rulo y Adriana miran antiguas fotos, cuando el Rulo observa las luces de la ruta desde la caja de un

camión que lo lleva hacia su nuevo empleo, cuando contempla nuevamente la ruta, en este caso desde el camión que lo traslada de vuelta a Buenos Aires).

Finalmente, el hecho de optar por la imagen en blanco y negro genera asimismo cierta distancia entre la representación y el lugar del espectador, ya que de este modo la narración se aleja de la pretensión naturalista que puede presentar en ocasiones el uso del color.

En relación con este punto cabe mencionar una última idea de Ricoeur: el autor entiende al mundo como el conjunto de referencias abiertas por las obras narrativas, dado que éstas lo re-significan en cada encuentro con el lector. En este sentido, puede concluirse que el universo introducido por el filme –el mundo de *Mundo grúa*– es uno en el cual la experiencia del tiempo aparece atravesada por las transformaciones experimentadas en relación con el plano laboral y sus consecuentes efectos en la constitución de la subjetividad.

6.2 Policías en acción: la institución policial a través de *El bonaerense*

6.2.1 Miradas, puntos de vista

El bonaerense narra el paso de un personaje, Zapa, por el universo de la institución policial, particularmente el de la policía de la provincia de Buenos Aires. Puede considerársela una novela de iniciación, porque la entrada en la policía supone, educación mediante, un importante cambio, tanto físico como moral, en el protagonista. La educación en cuestión irá orientando el proceder y la personalidad de Zapa en base a la lógica que rige el funcionamiento de la institución. Así, entre el joven que ingresa a la policía y el que retorna a su pueblo convertido en cabo y con la movilidad de una pierna disminuida, media una serie de hechos que transforma al protagonista a la vez que propone una lectura sobre el funcionamiento de una de las principales instituciones que regulan la vida social.

Lo paradójico de la historia es que el protagonista ingresa en la policía como resultado de haber cometido un delito. Esta "iniciación paradójica" como la llama Aguilar (2006), resulta efectivamente tal si se contrasta el delito con el fin que en teoría persigue la policía: el combate del mismo; pero, como se verá a lo largo de la narración, la aparente paradoja refleja en realidad el estado de situación de la institución policial, ya que prevención y realización del delito forman parte de un mismo conglomerado.

Zapa es un cerrajero que vive en un pueblo de la provincia de Buenos Aires. Las primeras escenas del filme lo muestran sentado a una mesa, en la vereda de una calle del pueblo, bebiendo cerveza junto a otras personas, entre ellas un policía. Puede percibirse que es verano por la intensidad de la luz y los sonidos de los pájaros. La quietud del ambiente sólo es interrumpida por el altavoz de un auto que recorre las calles publicitando un espectáculo. La duración de la toma se prolonga colaborando en la construcción de la calma que rige en el lugar. Una joven se acerca al grupo para avisarle a Zapa que el Polaco, su patrón, lo está buscando. El Polaco es quien lo llevará a cometer el delito, al encargarle la apertura de una caja fuerte. Zapa accede sin cuestionamientos poniendo en evidencia dos rasgos de su personalidad: por un lado la confianza que experimenta hacia su jefe, por otro cierta ingenuidad. Como resultado del accionar, el Polaco desaparece y Zapa es encarcelado en

la comisaría del pueblo. Hasta allí llega su tío, principal de la policía bonaerense, para “arreglar” la situación, gestionando el ingreso de Zapa como aspirante a agente. La última escena de esta primera secuencia muestra al protagonista abordando el ómnibus que lo trasladará hacia San Justo, provincia de Buenos Aires, con la recomendación de su tío en un sobre. Un fundido a negro y los acordes extradiegéticos de una danza folklórica indican el comienzo de la nueva etapa.²⁷⁰

Como se mencionó anteriormente, a través de la historia de Zapa la película propone una lectura del funcionamiento de la policía en tanto institución, abarcando distintos planos de la misma: el curso para formar agentes, la relación entre superiores y subordinados, el operar cotidiano en la comisaría. Para ello utiliza un procedimiento clave que tiene que ver con el hecho de mostrar un determinado espacio desde distintos puntos de vista. La escena con la que se inicia el filme permite ver a Zapa sentado a la mesa del bar, desde el exterior del mismo. Tras un corte la cámara enfoca el mismo escenario, ahora desde el interior del bar, enmarcado a través de la puerta y la ventana abiertas.²⁷¹

Este procedimiento, la observación desde distintos ángulos o puntos de vista de un mismo escenario, reaparece en varias otras ocasiones (la casa en la que Zapa vive junto a su madre es mostrada en primer lugar desde el exterior y luego desde adentro, lo mismo sucede con la comisaría y con la garita donde pasa sus primeros días como policía), convirtiéndose en uno de los recursos centrales del relato.

El interés de la narración por observar el funcionamiento de la institución policial conduce a Zapa de una situación de exterioridad con respecto a dicha institución a una de completo involucramiento. Así, realiza el curso para convertirse en agente, pasa a formar parte del personal de la comisaría y es introducido en los modos de operación que caracterizan al accionar policial. De esta manera, el relato propone un recorrido hacia el interior de la institución,

²⁷⁰ Se trata de una danza que incluye en sí misma las instrucciones para la realización del baile, lo cual puede ponerse en relación con el futuro próximo de Zapa, ya que su destino es justamente el ingreso en un curso de instrucción.

²⁷¹ Trapero desarrollará luego con mayor profundidad los procedimientos de enmarcado y sobreenmarcado en su siguiente filme, *Familia rodante*, tal como se desarrolla en el apartado 6.3.

implementado a través de una puesta en escena que acciona en el mismo sentido, es decir, permitiendo la observación de los espacios y situaciones desde distintos puntos de vista.

Hay aquí de parte del narrador una propuesta de trabajo en relación con la mirada. La idea de posibilitar diferentes puntos de vista sobre una misma escena o escenario aparece como una manera de abordar la complejidad que caracteriza a toda institución. Es decir, la descripción del complejo funcionamiento institucional sólo puede sustentarse en una observación que contemple una multiplicidad de enfoques. De esta manera, a través de una mirada compleja se construye la complejidad de la situación.

En este marco, el lugar que el filme le otorga al espectador, como se desarrolla más adelante, es el de un observador que mantiene a lo largo de la narración una posición exterior, con un grado de involucramiento hacia la historia que puede considerarse bajo o nulo directamente.

6.2.2 Encuadres

La llegada de Zapa a Buenos Aires introduce un fuerte contraste entre la ciudad y el pueblo del cual viene. A la luz diáfana del ambiente y los sonidos característicos del mundo rural que acaba de dejar, se oponen los ruidos propios de la urbe, la suciedad y sordidez de un Gran Buenos Aires poco acogedor (la primera noche Zapa debe dormir sobre el banco de una plaza).²⁷² El local que reúne a una congregación religiosa, con el cartel "Jesús es mi Salvador" en el frente, contrasta a su vez con la imagen de la iglesia del pueblo, cuya estructura tradicional le confiere un aire señorial. Esta serie de oposiciones indica que el traslado conlleva un descenso en las condiciones de vida de Zapa quien pierde su casa, su oficio e incluso su nombre, al convertirse

²⁷² Se actualiza así la clásica tensión entre campo y ciudad que la historia del cine ha abordado en numerosas ocasiones (uno de los primeros ejemplos puede encontrarse en *Sunrise*, Murnau, 1927).

Para construir la oposición entre el espacio rural y el espacio urbano resultó fundamental el trabajo realizado en el plano de la fotografía. Al respecto, el asistente de dirección del filme, Gabriel Medina, indica que se utilizaron dos métodos diferentes para realizar la fotografía de las escenas que transcurren en el pueblo y las que tienen lugar en el conurbano bonaerense, con la consecuente diferencia en el resultado de cada caso (en Aguilar, 2008).

en el agente Mendoza en lugar de Zapa.²⁷³ La transformación del protagonista funciona como preanuncio de los hechos que se desarrollarán de allí en más, ya que su paso por la policía redundará en la degradación tanto física como moral de su persona.

La relación que entabla el protagonista con la policía presenta dos etapas: una primera en la que tiene lugar el curso como aspirante a agente, durante la cual lleva a cabo algunas tareas en la comisaría que le ha sido asignada (en general tareas de limpieza), y una segunda, luego de que recibe el diploma, en la que comienza a ejercer funciones más específicas. La primera parte presenta a los personajes principales de la historia y describe el funcionamiento cotidiano de la comisaría. Zapa busca al policía ante el cual lo ha recomendado su tío (lo ubica en un local de apuestas para caballos cuyo ambiente oscuro, de iluminación tenue y alfombrado rojo refuerza la impresión de clandestinidad) y tiene allí su primer encuentro con lo que luego se revelará como un modo de operación característico dentro de la institución. El policía en cuestión, Pellegrino, altera la edad de Zapa para permitirle el ingreso al curso de aspirante a agente: “Yo te voy a hacer entrar. Me dicen que tenés un problemita con la edad, ¿qué edad tenés?”, “32”, responde Zapa, “Estás pasado, pero te lo voy a arreglar”. La secretaria a la que Pellegrino le indica “el problemita” reacciona con total naturalidad: “¿Le ponemos 28?”, sugiere demostrando un grado de experticia en la falsificación de datos personales que sólo la práctica permite lograr. Pellegrino continúa el proceder iniciado por el tío Ismael, quien “soluciona” la situación de Zapa en base al sistema de reciprocidad de favores. Así, en primer término es el tío quien le indica: “Ahora, cuando llegás a San Justo, te lo ves a Pellegrino, le entregás este sobre, que él ya sabe cómo tiene que actuar, es un tipo macanudo que te va a ayudar mucho”. Luego será el mismo Pellegrino el que le diga, en relación al comisario de la seccional en la que lo ubica, “Molinari me debe un par de favores, así que vas a andar muy bien”. Un discurso similar emplea el recién ascendido a comisario, Gallo, cuando le indica a Zapa, con relación a otro oficial: “Este

²⁷³ Aguilar señala que: “La escena de pasaje está magníficamente representada por el momento en que al protagonista le cortan el pelo: Zapa se mira al espejo y se encuentra con el aspirante Mendoza. Comienza, entonces, la novela de educación del joven que llegó de la provincia” (2006: 126).

hombre es de mi absoluta confianza, yo quiero que vos obedezcas a partir de ahora todo lo que él te dice”.

La cadena de lealtades y favores se extiende configurando el principal modo de relación entre los integrantes de la fuerza. De esta manera, se evidencia que las relaciones entre los miembros de la policía son las que determinan su funcionamiento institucional, muy por sobre la formación o la aptitud para el trabajo.²⁷⁴

La importancia de los vínculos interpersonales en relación con el funcionamiento de la institución es puesta en evidencia a partir del modo en que el relato describe a los policías. La representación de Pellegrino se acerca bastante a la figura que el imaginario colectivo posee acerca de los altos funcionarios policiales: maneja negocios ilícitos, conoce claramente las reglas de funcionamiento de la institución. El segundo policía en la jerarquía es el comisario Molinari, un escéptico que parece instalado en una realidad ajena a la que lo rodea. Al recibir a Zapa le pregunta: “¿Vos querés ser policía?, ¿Sabés dónde te metés?”, para luego sostener: “Mendoza, bienvenido a la Bonaerense, que Dios lo ayude”. Su ineficacia se pone de manifiesto, por ejemplo, en la escena en la que Zapa le reclama el cobro de su sueldo. Sentado frente a un vaso de vino, el comisario responde: “¿Vos crees que porque estoy sentado acá a mí me dan pelota? No, no es así. Tené compasión, Mendoza, dejame tener la Navidad tranquilo, es lo único que te pido, nada más”. Luego de la cena de Nochebuena, en la que puede observarse a todo el personal de la comisaría alcoholizado, uno de los policías discute con dos jóvenes que pasan en moto y termina disparándoles por la espalda. Se trata de la puesta en escena de un caso de “gatillo fácil” que posee la particularidad de ser representado desde el punto de vista de los policías, en lugar de serlo desde el de las víctimas (Aguilar, 2008). Este hecho es el que presumiblemente decide la separación (tal vez el traslado a otra área) de Molinari y el ascenso del, hasta ese momento, subcomisario Gallo. Gallo tiene un rol importante en la

²⁷⁴ Esto ejemplifica el modelo de “policiamiento regulatorio del delito” mencionado en el Capítulo 1, en el que las relaciones entre los miembros de la fuerza “(...) se asemejan en su funcionamiento a un esquema patrimonial/feudal, en el que, como si fueran relaciones de vasallaje, cada cuadro superior en la estructura estatal/burocrática de poder tiene la capacidad de extraer un ‘canon’ para su disfrute personal a quienes se encuentran por debajo” (Isla y Míguez, 2003: 308).

historia, ya que es quien toma bajo su protección a Zapa y lo inicia en el mundo de la policía.

Otro de los personajes cuya caracterización resulta relevante a la hora de construir el mapa del personal policial es el principal Cáneva. Inmerso en un discurso que alerta sobre la presencia de seres estelares que “están siempre atentos a todo lo que hacemos y decimos” Cáneva aparece, como Molinari, instalado en una realidad otra, un mundo propio en el que intenta, sin demasiado éxito, introducir a los demás: “Ellos nos van a llevar a todos nosotros antes de que se produzca el *Armageddon*”, ¿“Y si yo no quiero ir porque extraño?”, inquiera irónicamente Gallo durante la cena de Navidad. “¿A todos nos van a llevar?, ¿a los paraguayos, a los chinos, a los judíos también?”, pregunta otro de los policías. Cáneva permanece inmutable ante el sarcasmo de sus compañeros y continúa sosteniendo su teoría. La presencia de la misma puede leerse dentro de la historia como un contrapunto irónico de la institución policial, ya que los “seres celestes” actúan como los guardianes de la población y los que vigilan su comportamiento, precisamente las funciones que, en el plano terrenal, son patrimonio de la policía. Así, la existencia discursiva de los extraterrestres explicita que el rol de la policía como garante de la seguridad se encuentra vacante.

El resto del personal de la comisaría es caracterizado como ignorante (“¿El mono es cuadrúpedo o con dos patas? ¿Sería un *bípado*?”, pregunta una de las mujeres policías), e inoperante: pasan la mayor parte del tiempo mirando revistas, jugando a las cartas, comiendo, tomando café en tazas de plástico con el dibujo del *Ratón Mickey*. En este marco, rodeado por una serie de policías con conductas infantiles, otro vencido por el alcohol y otro inmerso en un discurso místico, el subcomisario Gallo aparece como el más centrado, el más equilibrado de los integrantes de la comisaría. El relato refuerza esta impresión a través del modo en que construye un momento clave para el desarrollo de la historia: la escena en la que Gallo asume como comisario. La cámara desciende hasta encuadrar su figura en el centro de la imagen mientras pronuncia el discurso de ascensión. El procedimiento se repite cuando Zapa recibe de parte de Gallo la noticia de su ascenso: la imagen plana, centrada, sin profundidad ubica al comisario en el medio del campo visual. El accionar de Gallo al fraguar el enfrentamiento entre Zapa y el Polaco parece contradecir

esta idea, ya que la violencia que ejerce (asesina al Polaco e hiere ex profeso a Zapa en una pierna) puede pensarse en principio como producto de un súbito desequilibrio, pero inmediatamente se advierte que en realidad se trata de un plan perfectamente calculado. Es decir, la violencia del episodio reafirma la característica mencionada, dado que no se plantea como un arranque de locura sino como un paso necesario para la concreción de un objetivo prefijado.

La frialdad y el carácter centrado del comisario se sustentan además en un discurso en el que prevalece la hipocresía, lo cual resulta evidente en las dos escenas recién mencionadas. Durante su asunción Gallo sostiene: “Los problemas no se deben resolver ni con debilidad ni con ‘gatillo fácil’. Es esta una nueva etapa”; en tanto que cuando lee la orden de ascenso de Zapa expresa: “Visto el desempeño logrado por el agente Mendoza, Enrique Orlando, considerando que mediante su labor neutralizó el accionar de un delincuente al tiempo que protegió la integridad de su superior, seguidamente el Ministro de Seguridad resuelve disponer el ascenso del agente Mendoza al grado inmediato superior de cabo. Lo felicito”. No es casual que ambas características, lo centrado y lo hipócrita, aparezcan para caracterizar los dos momentos del relato en que se producen ascensos en la jerarquía institucional. La narración pone en evidencia cuáles son las cualidades necesarias para escalar posiciones dentro de este universo. Así, en *El bonaerense* aparecen “anudados delito y recompensa, (nunca castigo)” (Aguilar, 2008: 27).

Tampoco resulta azarosa la presencia recurrente de símbolos patrios en las instancias institucionales recién mencionadas (la bandera argentina, el escudo, el retrato de San Martín, el Himno Nacional), así como la de símbolos religiosos (una Virgen de yeso se amontona junto a otros objetos en un rincón de la comisaría, pueden observarse varios crucifijos en las paredes de las oficinas). Ambos forman parte de la figura que agrupa centralidad (en la imagen) e hipocresía (en el discurso). Su disposición colabora en la construcción planimétrica de la imagen (las banderas, los escudos, el retrato, los crucifijos se ubican sobre las paredes generando un fondo que aplanan la mirada), en tanto que su carácter de signo alude a la existencia de otro significado, que es lo que sucede con el discurso construido en base a la hipocresía.

La historia describe de esta manera las características del universo al cual ingresa Zapa. La policía bonaerense funciona como una suerte de familia ampliada, regida por reglas que no responden a una normativa institucional sino a una lógica propia definida en base a las relaciones interpersonales (signadas a su vez por una cadena de favores, deudas, lealtades y traiciones). De otro modo resulta improbable que alguien como Zapa pudiera llegar a formar parte de la institución policial, ya que desde el comienzo se observa que no posee ninguna habilidad especial para convertirse en policía, así como tampoco ningún interés. Durante el curso de instrucción –un compendio de maltrato y autoritarismo (“Señores, son una larva, me tienen que besar los pies”, grita uno de los policías instructores), dentro de un marco escolar cuasi infantil (los alumnos se ríen, tiran aviones de papel)– Zapa evidencia en varias ocasiones su falta de capacidad y su desinterés (responde mal las preguntas de los profesores, es amonestado por reír en clase). Del mismo modo, en la escena en la que Mabel, la profesora con la que ha iniciado una relación, le prueba un chaleco de policía, Zapa se muestra inquieto, disconfome y trata de evadirse rápidamente de la situación; así como se niega a adquirir un arma extra cuando el proveedor habitual visita la comisaría ofreciendo nuevo material. En esta ocasión, Gallo lo obliga a decidirse por una pistola, argumentando que no deberá pagar nada porque se lo descontarán del sueldo y asegurando que: “La provista [el arma reglamentaria] no te sirve ni para suicidarte”.

En cambio, cuando se le presenta la oportunidad de ejercer su oficio de cerrajero, Zapa demuestra pericia.²⁷⁵ A partir de que logra abrir un cajón en el que se encontraba la recaudación de las comisiones, obtiene el favor de Gallo, quien automáticamente lo toma bajo su protección. Siguiendo el modo de operación mencionado, Gallo genera ciertas mejoras en la vida de Zapa, ya

²⁷⁵ Aguilar (2008) indica que Zapa, como el protagonista de *Mundo Grúa*, ama las máquinas y este amor por las máquinas es también un amor por el cine. Trapero mismo señala que su relación con el mundo del cine proviene, en cierta manera, de la afición por el mundo de la mecánica, algo central en su historia familiar: “Mi viejo tenía un negocio de repuestos y era un personaje muy especial que se dedicaba al mundo mecánico: construyó su auto de carrera, su casa rodante y muchas otras cosas. Hacía cosas todo el tiempo y como el negocio quedaba debajo de mi casa, yo me crié en ese clima (...) Por todo eso yo me sentí muy cómodo desde un principio con la mecánica del cine: con la cámara, con el motor, con los engranajes” (Entrevista de Gonzalo Aguilar, 2008: 60).

que logra efectivizar el pago de su sueldo y que se instale en un modesto departamento (a través de “arreglar” la garantía con la inmobiliaria).

La habilidad de Zapa para la cerrajería vuelve a ser requerida por Gallo más adelante, cuando éste le pide que lo ayude a “ajustar las cerraduras” de la comisaría. Esta escena resulta una réplica de aquella en la que el Polaco lo involucra en la realización del delito. En este caso, Gallo le dice: “Necesito que me des una mano en la refacción, para ajustar las cerraduras, ¿lo podemos hacer?” y acto seguido le indica: “Esperame un poquito afuera”. La situación, que presenta muchos puntos de contacto con la anterior, pone de manifiesto la similitud entre el accionar del Polaco y el de Gallo, a pesar de que el lugar que ocupan ambos en relación con el universo de la ley los opone (Gallo se ubica dentro del mismo, el Polaco por fuera). Zapa vuelve a aceptar sin cuestionamientos las decisiones de su superior y a demostrar ingenuidad.²⁷⁶

La candidez del protagonista aparece además durante las escenas del festejo navideño. A las doce, siguiendo un ritual, los policías proceden a disparar tiros al aire. La toma en contrapicado circunscribe el cuadro a un primer plano de las manos empuñando las armas. Las imágenes que siguen muestran a Zapa sosteniendo en la mano una estrellita de navidad mientras sonríe nerviosamente ante el espectáculo que le toca presenciar.

Otro episodio en el que se pone de manifiesto el carácter del protagonista es el del asesinato de los dos jóvenes a manos del policía. Zapa observa el hecho a través de la ventana de la casilla policial. Los policías discuten con los jóvenes de la moto y luego uno de ellos dispara. La caída se produce fuera de campo. El plano siguiente muestra a Zapa limpiando la sangre del cuerpo de uno de los jóvenes que yace sobre el pavimento. Su actitud demuestra capacidad de cuidado, de atención.

Gran parte del aprendizaje de Zapa dentro de la fuerza se produce a través de la mirada, como en el caso recién señalado. En una escena anterior, Zapa observa, también a través de la ventana, cómo dos policías obtienen

²⁷⁶ Trapero destaca, sin embargo, que la construcción del perfil de Zapa tiene ciertos matices, dado que “él siempre tuvo la habilidad de estar parado donde le convenía (...) El no puede desconocer que está abriendo una caja fuerte. Siempre me dio mucho miedo ese tipo de gente que con la mejor sonrisa es capaz de hacer algo atroz. Con la mejor cara de ‘yo no fui’ están en el lugar indicado para joderle la vida a alguien. Zapa parece un buen tipo, pero si hacés el camino para atrás, vas a ver que cada decisión que toma Zapa siempre es de carácter dudoso. Como a él lo mandan a abrir la caja cree que eso lo justifica (...)” (Entrevista de Gonzalo Aguilar, 2008: 67).

varios paquetes de pan dulce a cambio de eximir del pago de una multa a un repartidor. De esta manera, la historia alinea la educación institucional (la que Zapa recibe en el curso de aspirante a agente), con la otra educación, obtenida en la cotidianeidad del trabajo diario y a través de lo que Zapa ve. Resulta claro que es a partir de la segunda que Zapa va incorporando los modos de operación que caracterizan al accionar dentro de la institución. En este sentido, Zapa recibe dos “bautismos”, uno literalmente “de fuego”. El primero tiene lugar cuando, luego de obtener el favor de Gallo, es iniciado en el área de los “trabajos delicados”, las “investigaciones especiales” (eufemismo que alude al cobro de comisiones o retornos en distintos ámbitos: desarmaderos de autos, prostitución, etc.). El segundo se produce (ya siendo agente) en un tiroteo entre la policía y un oponente al que el relato no identifica. Zapa se muestra nuevamente inseguro, temeroso (olvida incluso desenfundar el arma), consciente del peligro que corre en esa situación.²⁷⁷ El protagonista comienza así a adentrarse en los mecanismos del funcionamiento policial.

Esta primera etapa finaliza cuando Zapa obtiene su diploma de agente. El acto de entrega de diplomas vuelve sobre la planificación del encuadre utilizada en ocasiones similares (el ascenso de Gallo por ejemplo): ubicación centrada de la cámara, alusión a la simbología patria (banderas argentinas, Himno Nacional). Se cierra así el primer capítulo de la relación entre Zapa y la institución policial.

6.2.3 Pasaje

El ingreso formal de Zapa en la policía, una vez convertido en agente, sumado al tiempo que lleva en el lugar, comienzan a generar en él ciertas

²⁷⁷ Al respecto, Aguilar señala:

La eficacia de esta escena radica en que Trapero sostiene el punto de vista policial al extremo y nosotros nunca llegamos a obtener una imagen clara de los que disparan desde el otro lado. La exterioridad es un hueco negro, confuso e impenetrable del que surgen la agresión y la brutalidad. En la planificación de la escena del tiroteo se percibe también la naturaleza del realismo de Trapero. Mientras en casi todas las películas el espectador y los personajes cuentan con imágenes de ambos lados y se mueven en el espacio con una idea relativamente clara de los movimientos del contrincante, en *El bonaerense* sólo se percibe la posición de Zapa y el espacio en su conjunto es algo caótico, confuso y desorientador (2006: 127).

transformaciones. El relato trabaja aquí a partir de elipsis que resultan sumamente operativas para dar cuenta de esta relación entre paso del tiempo y transformación del protagonista. Puede observarse como gradualmente va incorporando los modos de operación propios del ámbito policial. El ejemplo más evidente de este viraje aparece en su relación con Mabel. El vínculo entre ambos comienza con una actitud galante por parte de Zapa, que ofrece llevarle unas carpetas a su profesora. La relación continúa con la propuesta de una suerte de vida familiar (salen a pasear junto al hijo de ella). Pero, luego de la graduación, Mabel comienza a manifestar cierta disconformidad con las prácticas que realiza Zapa al lado de Gallo y expresa la intención de poner distancia. Zapa no acepta la decisión, presiona a Mabel, se muestra autoritario con su hijo y llega a ejercer violencia sexual contra ella. En la última escena que los muestra juntos, Mabel le niega el ingreso a su casa. Zapa termina insultándola y golpeando con furia el portero eléctrico de la entrada.

En el plano de su accionar como agente, comienza a reproducir lo aprendido durante el período de instrucción. Así, se lo ve en la comisaría jugando a las cartas, o bien amenazando al dueño de un restaurante para obtener una comisión. En esta escena el encuadre ubica a Zapa y al otro hombre semiocultos tras una puerta entreabierta. La tonalidad rojiza de la luz, los tonos opacos de los cortinados del lugar, connotan sordidez y reenvían a una de las primeras escenas de la película, planteada de manera similar, aquella en la que Zapa dialoga con Pellegrino en el local de apuestas.

De esta manera, Zapa ha partido de una situación inicial ajena al mundo de la policía y sus códigos para, recorrido educacional mediante, encontrarse cómodamente inmerso dentro del accionar policial.

En este contexto de cambios Zapa conserva, sin embargo, la ingenuidad que lo caracterizaba en el inicio. De esta manera, cuando reaparece el Polaco decide vengarse de él y para ello deposita su confianza en Gallo. Sentados a la mesa de un bar, Zapa le dice: "Jefe, yo necesito contarle algo". El relato incorpora aquí una elipsis importante, fundamental para el desarrollo de la historia, al elidir la conversación entre Zapa y el comisario. El plano siguiente revela al protagonista en su departamento. Su rostro indica cierta preocupación. En este momento, el relato introduce un cambio con relación al

régimen de focalización (en términos de Gaudreault y Jost, 1995)²⁷⁸, ya que luego de la confesión de Zapa se activa una focalización externa (el espectador ignora el plan que llevará adelante junto a Gallo), que se transformará en focalización interna luego de la aparición del comisario (aquí el espectador posee un conocimiento mayor al del Polaco, pero menor al de Zapa). Así, las imágenes muestran en primer lugar a Zapa y al Polaco llevando a cabo el robo. Acto seguido, Zapa esposa al Polaco y el espectador advierte que se trataba de una trampa para este último, pero cuando aparece Gallo y dispara contra el Polaco y contra Zapa, se evidencia que el protagonista en realidad desconocía (como el espectador) las verdaderas características del plan. La mirada que le dirige a Gallo luego de ser herido en la pierna reúne dolor físico e incredulidad ante la traición. En el último capítulo de su aprendizaje, Zapa comprende que dentro del universo policial la individualidad prima por sobre cualquier idea de grupo o corporación, así como que la confianza y la traición forman parte de un núcleo indisoluble.²⁷⁹

Las escenas finales de la película permiten observar a Zapa nuevamente en su pueblo, compartiendo un almuerzo familiar con su tío y otros policías (como en el inicio). Su rostro revela cierta incomodidad. Las tomas en profundidad del campo, el cielo azul, los sonidos propios de la zona rural, el brillo de la luz, refieren a la inmutabilidad de la naturaleza. La historia evidencia que, en cambio, el paso por la policía ha operado en Zapa una fuerte

²⁷⁸ La focalización tiene que ver con la relación entre el conocimiento del narrador y el del personaje, que se traslada a la información que recibe el espectador. Gaudreault y Jost (1995) proponen, siguiendo a Genette, tres posibles opciones: el narrador posee más información que el personaje (relato en focalización cero), el narrador posee la misma información que el personaje (relato en focalización interna), el narrador posee menos información que el personaje (relato en focalización externa).

²⁷⁹ En la misma dirección, Aguilar indica:

La traición es una consecuencia natural del modo en que se organiza la vida institucional de la Bonaerense. Cuando la confianza (la esperanza de retribución simbólica) se deposita no en la institución sino en las personas hay un sometimiento implícito a su volubilidad y a sus intereses (la confianza se basa en el afecto y no en las reglas compartidas). Y este sometimiento es mucho mayor si, en lugar de tratarse de una relación personal como la de Zapa y el Polaco, no tiene otro resguardo que una institución como la Bonaerense. Esta es la lección más importante que recibe Mendoza: en una institución en la que las reglas nunca están claras y los afectos siempre están presentes, la traición es el único modo de seguir adelante. En ese mundo, finalmente, no es mucho lo que Zapa, o el Cabo Mendoza, pueden construir (2006: 130-131).

transformación, en tanto su ascenso en el grado (de agente a cabo) se corresponde con la degradación, tanto física como moral, de su persona.

Los acordes extradiegéticos de la misma danza folklórica del comienzo (cuando Zapa abordaba el ómnibus con destino a San Justo), indican el cierre de la parábola. *El bonaerense* ya no alude al lugar de nacimiento de Zapa, sino que lo señala como uno de los integrantes de la institución policial. Las circunstancias atravesadas por el protagonista han efectuado dicho pasaje.

De esta manera, puede concluirse que *El bonaerense* establece, a partir de la historia individual de Zapa, una lectura acerca de una de las principales instituciones que regulan el funcionamiento de la sociedad. Lo hace inscribiéndose en un registro realista ya que, a pesar de que la narración no incluye referencias explícitas al contexto socio-político del filme²⁸⁰, sí plantea correspondencias espacio-temporales con la realidad extradiegética del mismo (la garita a la cual llega Zapa se ubica en la bajada de la Avenida General Paz, en el curso de instrucción se menciona al partido de La Matanza, Zapa atraviesa una manifestación en la que los manifestantes llevan carteles con los nombres de distintas asambleas populares²⁸¹). Como lo expresa Trapero: "*El bonaerense* no era un documental pero sí tenía un carácter de registro, de ensayo sobre el universo del conurbano bonaerense" (Entrevista de Aguilar, 2008: 67). La caracterización de los policías presenta asimismo varios puntos de contacto con la representación que el imaginario colectivo posee sobre ellos, lo cual colabora en la construcción del verosímil realista (un "real-

²⁸⁰ En el año 2002 (fecha de estreno de la película), la policía bonaerense —calificada por el entonces gobernador Eduardo Duhalde como "la mejor policía del mundo"—, se hallaba fuertemente cuestionada al salir a la luz la trama de corrupción y relaciones con los sectores de poder que derivaron en el asesinato del periodista José Luis Cabezas, en 1997.

²⁸¹ Luego del estallido de diciembre de 2001, que motivó la salida del gobierno de Fernando de la Rúa y una reconfiguración del orden político-social, comenzaron a organizarse las llamadas "asambleas populares", conformadas en su mayor parte por grupos de vecinos de los distintos barrios, como una manera de nuclearse para intervenir directamente sobre algunos de los conflictos de ese momento.

Cuando se produjo la crisis, *El bonaerense* promediaba el rodaje: "Mientras el país se caía a pedazos nosotros filmábamos en barrios que estaban muy calientes y a mí lo único que me importaba entonces era lo que pasaba frente a la cámara. Tuvo algo de Herzog hacer esa película" (Trapero en la entrevista de Gonzalo Aguilar, 2008: 71).

popular”, como lo llama Horacio González, 2003, ya que se trata de una representación de la realidad ligada a la vida popular).²⁸²

Ahora bien, a través de la organización de la puesta en escena, el filme establece una clara distancia con respecto al “realismo” del mundo que representa. Es decir, la historia alude a un universo cercano a la realidad del espectador, ciertamente reconocible para éste, en tanto que el modo de organización del relato genera distancia entre ambas instancias (espectador y narración). Esto se logra en principio porque la película no incita a emitir juicios morales sobre sus personajes. Si bien resulta percible e innegable el carácter negativo del funcionamiento policial, no se propicia especialmente una postura condenatoria hacia la policía, sino que el interés se focaliza en la descripción de los mecanismos que sustentan su estructura.²⁸³

Ni siquiera el protagonista aparece como una figura con la que el espectador pueda establecer lazos de identificación, lo cual derivaría en un mayor involucramiento del mismo hacia la historia. A pesar de que el relato incorpora varias subjetivas, delimitadas claramente además por el encuadre utilizado (la escena en la que el policía dispara contra los jóvenes de la moto o aquella en la que Zapa observa la condonación de la multa a cambio de los paquetes de pan dulce), no cumplen aquí la función de ligar la mirada y el saber del protagonista a los del espectador. El lugar que ocupa este último sigue siendo el de un observador externo, distanciado, participante del recorrido hacia el interior del funcionamiento de la institución policial. En cierto modo, el espectador es llevado a observar la observación del personaje, es decir, el espectador accede a través de su mirada a las circunstancias de la vida de Zapa, no casualmente signadas por el hecho de ver, antes bien, de mirar.

²⁸² Trapero revela que algunas de las personas a las que recurrió para reunir información relacionada con el funcionamiento de la policía bonaerense, intervinieron a su vez como actores en la película. Es el caso de Luis Ernesto Viscat, quien había sido con anterioridad jefe de Asuntos Internos y en el filme interpreta a Pellegrino, así como el de Ricardo Ragendorfer, coautor del libro *La bonaerense*, quien realiza un breve papel (En la entrevista realizada por Aguilar, 2008).

²⁸³ Aguilar refiere que esta fue una de las razones por las cuales el filme suscitó voces de indignación en algunos sectores de la izquierda: “En el Festival de La Habana, por ejemplo, críticos y espectadores se mostraron totalmente disconformes con una narración que, en ningún momento, entregaba el consuelo de la condena de aquello que se veía” (2006: 128).

Los procedimientos que utiliza el relato para generar el efecto de distancia entre el espectador y la narración tienen que ver además con la ya mencionada ampliación del punto de vista, que permite el acceso a un mismo escenario desde distintas perspectivas; con un manejo de la cámara que recuerda su presencia a través de significativos movimientos (cuando desciende para captar en toda su dimensión la fiesta de graduación, al comisario pronunciando su discurso de asunción o a Zapa firmando su ascenso a cabo –tres instancias conectadas precisamente con la idea de descenso, de degradación–) y con el trabajo realizado a través del encuadre, fundamentalmente a la hora de construir los rasgos de cada personaje (la elección de una imagen plana y centrada para la representación de Gallo, por ejemplo).

El bonaerense propone la observación minuciosa de un universo, su modo de operación y las consecuencias que éste acarrea en la vida de un sujeto en particular, es decir, cómo la institución actúa e interviene sobre dicho sujeto. De allí en más es posible establecer líneas que conecten la película con otras áreas del campo social, ya que, como señala Ludmer, el delito en relación con la ley y la justicia, “no sólo nos sirve para marcar líneas y tiempos, sino que nos lleva a leer en las ficciones la correlación tensa y contradictoria de los sujetos, las creencias, la cultura y el Estado” (1999: 14-15). En este sentido, *El bonaerense* toma parte en la configuración de un escenario atravesado por los efectos de la fragilidad institucional que ha caracterizado a la Argentina de los últimos tiempos.

6.3 Viaje al interior de la estructura familiar en *Familia rodante*

6.3.1 Encuentros, distancias. La construcción de la mirada

Si bien la historia que narra *Familia rodante* puede resumirse en una sencilla fórmula: una familia (abuela, hijas, yernos, nietos y bisnieta) viaja desde Buenos Aires hacia Misiones con el fin de asistir al casamiento de un miembro lejano de la familia, a medida que la narración se desarrolla comienza a revelar una serie de pliegues y tras la aparente sencillez toma forma una estructura compleja.

El relato presenta tres grandes partes: una primera, que funciona como prólogo, en la que se anuncia el viaje; una segunda, que comprende los acontecimientos y situaciones que tienen lugar durante el mismo, y una tercera y última parte (que incluye un epílogo), en la que los personajes llegan a destino.

En el inicio del filme Emilia, el personaje de la abuela en torno al cual se nuclea el resto de la familia, observa unas viejas fotos sentada en la cama. Su rostro refleja preocupación. Un fundido a negro indica el final de este prólogo y deja paso a una mancha amarilla, fuera de foco, que paulatinamente va adquiriendo nitidez hasta definirse como la cabeza de un ave dentro de una jaula. El pájaro se sacude golpeándose contra los barrotes. Las significaciones que condensa esta escena inicial (encierro, impotencia), irán invistiéndose progresivamente de nuevos sentidos durante el transcurso de la narración. Al mismo tiempo, el paso de la imagen desenfocada a la imagen en foco instaura un contrato de lectura entre la instancia enunciativa y el espectador. El hecho de que la indeterminación de la imagen ceda paso a la clarificación de la misma refuerza al espectador en su rol, ya que lo que el relato parece anticipar es que habrá algún tipo de situación que saldrá a la luz ante la mirada del espectador. Durante la primera secuencia, la apelación al espectador se pone de manifiesto asimismo en la incorporación de ciertas situaciones que buscan generar complicidad con él, por ejemplo cuando durante el festejo entre amigas por el cumpleaños de Emilia, la cámara enfoca a una de las mujeres y luego al perro de ésta, evidenciando un notorio parecido entre ambos (el espectador es aquí el único destinatario de la imagen). Por otro lado, durante esta primera parte el relato explícitamente enmarca las imágenes que desea mostrar a través de

ventanas, celosías, de marcos en general. Es el caso de la escena en la que los nietos le entregan el regalo de cumpleaños a la abuela, que puede observarse a través de una puerta abierta o el momento en que los primos conversan en la cocina tras el cortinado de una ventana. El reencuadre de la imagen ubica al espectador a una cierta distancia de lo representado, a la vez que refuerza su rol de observador.

De esta manera, el lugar que el relato le otorga al espectador oscila entre la cercanía que genera la presencia de marcas textuales que lo interpelan directamente y el distanciamiento que implica la construcción de algunas escenas, dispuestas para ser observadas desde cierta distancia. Esta posición dual se mantiene hasta el inicio del viaje, dado que a partir del mismo el predominio de cámara en movimiento ubica al espectador no ya a distancia de las situaciones sino, por el contrario, a la par de los viajeros, homologando su punto de vista con el de éstos.

Como se señaló en el Capítulo 4, Jacques Aumont se refiere al procedimiento de sobreenmarcado expresando que: "Un marco en el marco sería la definición mínima: una ventana, una puerta, en general una arquitectura 'cuadrada' (...) son otros tantos intermediarios entre el marco de la imagen, la mirada del personaje al que enmarcan y la mirada del espectador" (1997: 93-94). En este sentido, que el relato elija organizar la puesta en escena de la primera parte del relato en base al principio de sobreenmarcado para luego, desde el inicio del viaje, descentrar la imagen, es decir, hacerla salir de los límites antes establecidos, puede pensarse en relación con lo que acontecerá en la historia.²⁸⁴ Algo que se hallaba contenido dentro de cierta estructura rebasará los marcos, los límites pre-fijados de la misma y tomará otro curso.

En la primera parte del relato tiene lugar asimismo la presentación de los personajes. Al festejo de la protagonista junto a sus amigas le sigue una cena familiar. La cámara registra las relaciones entre los distintos miembros de la familia, poniendo de manifiesto la tensión e incomunicación entre las dos hijas de Emilia, Marta y Claudia, así como la ambigua relación entre Yanina y Gustavo, los primos ("Estás distinto... más flaco puede ser", "Vos estás más

²⁸⁴ Algunos efectos de centrado continúan durante el viaje, sobre todo en las imágenes enmarcadas por el parabrisas, los espejos y las ventanas de la camioneta.

linda”). Del mismo modo, se evidencia la experticia de Oscar, el marido de Marta, en ese campo de acción, ligado a la preparación del asado, la organización del festejo popular. La principal ausencia es la de Ernesto, el marido de Claudia, quien parece no concurrir asiduamente a las reuniones familiares (unos días después, en el inicio del viaje Emilia comenta: “Por fin te veo la cara, tanto tiempo sin venir...”).

De las dos hermanas Marta aparece como la dedicada a la madre (“¿Sabés que mamá está delicada de salud? Se la pasa tomando pastillitas todo el día. La atiendo yo, se las compro yo...”), en tanto que Claudia es caracterizada como una figura ausente dentro de la dinámica familiar. La escena en la que, posteriormente al cumpleaños, se presenta al personaje de Ernesto da cuenta de la tensión que define a la relación entre éste y Claudia, su mujer, a la vez que funciona como indicador de la contraposición entre Ernesto y Oscar. Dicha oposición se desarrollará luego a lo largo del relato hasta encontrar su punto culminante en la pelea y posterior expulsión de Ernesto del grupo familiar.

La primera secuencia finaliza con la imagen de Emilia sentada en la cama con un rosario en la mano, tras anunciar la próxima realización del viaje. Los gestos de su rostro continúan revelando preocupación.

6.3.2 Circuitos, caminos, senderos

“Sea como sea, pero salgamos ya”, expresa la letra de la canción de León Gieco con la que se inicia el viaje (la segunda parte de la estructura narrativa). *Familia rodante* es un filme sobre un viaje, sobre un recorrido espacio-temporal, pero es también un filme sobre la mirada, sobre la activación de un circuito de miradas que devela una situación hasta el momento oculta.

El viaje implica, desde luego, movimiento. Movimiento en tanto traslado de un punto del territorio a otro: en el recorrido se atraviesan las provincias de Buenos Aires, Entre Ríos, Corrientes (el pueblo de Yapeyú, lugar de nacimiento de San Martín, precisamente el día en que se conmemora un aniversario de su nacimiento²⁸⁵) hasta llegar a la frontera con Brasil.²⁸⁶ Este movimiento es el que

²⁸⁵ Las escenas que transcurren en Yapeyú presentan varios de los elementos característicos de la representación de las fiestas populares, particularmente las relacionadas con

registra continuamente la cámara, ya sea cuando permite observar el paisaje a través de las ventanillas del vehículo o bien cuando se concentra en las situaciones que tienen lugar dentro del mismo (a través del uso de cámara en mano). En el primer caso el relato incorpora una figura que podría llamarse “falsa subjetiva”. Se trata de tomas que en principio parecen responder a la mirada de alguno de los personajes, para luego negar esta procedencia. Un ejemplo del uso de este recurso tiene lugar cuando comienza el viaje y es posible observar la autopista de noche, iluminada. La imagen parece provenir del interior del vehículo, es decir, ubicarse en los ojos de alguno de sus ocupantes, pero luego el plano siguiente revela a la camioneta desplazándose en otra dirección, lo cual pone de manifiesto que la imagen anterior no respondía a otra mirada que a la del espectador. Este procedimiento se repite en numerosas ocasiones, ya que proliferan las tomas de la ruta (postes, cables, el cielo) y de los diferentes paisajes (llegando a Misiones se observa el contraste entre el verde del follaje y el rojo de la tierra) que no pueden adjudicarse más que a los ojos del espectador. La particularidad del recurso consiste en que, al ser tomas en movimiento, el punto de vista del espectador se homologa al de los personajes, ya que se lo sitúa a la par de ellos. Puede retomarse aquí la noción de “ojo variable” (abordada en el Capítulo 2), que propone Jacques Aumont (1997). El autor analiza el surgimiento de esta figura, un ojo móvil dotado de ubicuidad y omnividencia (en un cuerpo paradójicamente inmóvil: el del espectador de cine), en conexión con la aparición de dos fenómenos: el ferrocarril y la panorámica y dentro del marco más amplio de la “liberación de la mirada” que tiene lugar durante el siglo XIX.

acontecimientos de la historia argentina: las vestimentas, los gauchos a caballo, las banderas celestes y blancas. La representación de lo popular, ligado al folklore de las fiestas patrias, aparecía a su vez en *Mundo grúa*, cuando el Rulo, su madre y sus amigos concurrían a un desfile militar.

²⁸⁶ El viaje es otro de los temas recurrentes en la filmografía de Pablo Trapero. En *Mundo grúa* el Rulo también realiza un viaje, en ese caso hacia el sur del país (a Comodoro Rivadavia), en tanto que el protagonista de *El bonaerense* deja su pueblo natal para instalarse en Buenos Aires. En *Nacido y criado* el personaje central se traslada a un pueblo de la Patagonia luego de sufrir un accidente automovilístico junto a su mujer y su hija. La presencia de estos dos elementos (los relacionados con el folklore y los recorridos por el país, sumados a la inclusión de música nacional: tango, folklore) dan cuenta de la intención de Trapero de comentar, de revisar desde sus filmes la noción de “argentinidad”.

Es justamente en la movilidad de la cámara, por ende la movilidad de la mirada, donde Aumont encuentra huellas del “ojo variable” en lo fílmico.²⁸⁷

Por otro lado, el uso de cámara en mano en el interior de la casa rodante genera en el espectador una sensación de cercanía para con los personajes. La mayor parte de las veces lo que la cámara toma en su recorte no corresponde a los ojos de ninguno de los viajeros (con excepción de las tomas de la ruta desde el lugar del conductor, que pertenecen a quien maneja o las escenas con espejos que se analizan más adelante), sino a la perspectiva del espectador, lo cual genera en éste la impresión de estar compartiendo el espacio y el tiempo que transcurre junto a los personajes.²⁸⁸

Todo viaje implica necesariamente movimiento en tanto se produce un traslado de un espacio a otro, pero este viaje en particular da cuenta de otro tipo de movimiento: hacia la interioridad de los personajes y hacia el interior de la trama sobre la que se asienta una estructura familiar. En este sentido es que resulta sumamente eficaz la incorporación de espejos, ya que éstos amplían el pequeño espacio de la casa rodante proponiendo un recorrido de miradas a partir de las duplicaciones o multiplicaciones de las imágenes que se generan. Cuando Marta y Ernesto salen del baño de la camioneta tras haber entrado juntos, la imagen que los captura es la que se refleja en el espejo delantero del vehículo, es decir, están siendo vistos por Oscar, el marido de Marta. En esta escena, el punto de vista del espectador se homologa al de Oscar: el espectador ve primero la imagen y luego a Oscar mirando en el espejo, lo cual pone en evidencia que la imagen anterior provenía del reflejo del mismo. En otra ocasión, los espejos ubicados por encima del asiento del conductor y del acompañante duplican las imágenes de Oscar y Ernesto; por el contrario, cuando Claudia busca ayuda para ir al dentista, su rostro y el de Marta se funden prácticamente en uno sobre la superficie del espejo lateral de la

²⁸⁷ El dispositivo-cine está ya marcado, para Aumont, por la movilidad de la mirada: “Para mí el dispositivo será pues, ante todo, este rasgo singularmente significativo: el cine es una aspiración de la mirada por parte de la pantalla. No sólo de la mirada, por supuesto (conocido es el papel del relato en la captación imaginaria del espectador), pero sí, ante todo y siempre, de la mirada” (1997: 45).

²⁸⁸ En una entrevista Pablo Trapero sostuvo al respecto que: “Estoy seguro que para meterse en una historia con doce personajes que viajan en una casa había que hacerlo así. Si lo hubiésemos hecho en un set, la intensidad que tienen muchas escenas, e incluso algunas escenas en sí, no hubieran existido” (Entrevista realizada por Martín Pérez, 2004).

camioneta. Ernesto se sitúa por detrás de ambas (que son en ese momento una), en clara referencia a la situación que los tres están atravesando. Por último, las escenas que transcurren en el pequeño baño de la camioneta presentan un espacio complejo, producto de las fragmentaciones y distorsiones de la imagen que genera el espejo que allí se encuentra.

Durante la parada en la estación de servicio, un gran ventanal es el medio a través del cual se desarrolla la circulación de miradas. En esta escena una toma reúne a Claudia, en primer plano, y más atrás a Marta y Ernesto, fuera de foco. Luego la cámara se acerca al rostro de Claudia para reflejarla observando a los otros dos personajes y finalmente el plano vuelve a abrirse para incluir nuevamente a los tres personajes en cuadro. Simultáneamente a esta situación se desarrolla otra en la que el hijo menor de Oscar y Marta es observado detrás de unos pastizales por alguien o algo que no se da a conocer. Al avanzar la historia podrá saberse que se trataba de un perro, que luego el niño suma clandestinamente al viaje. Esta escena se construye de manera particular porque presenta, en términos de Gaudreault y Jost (1995), una ocularización interna (ya que la mirada corresponde a un integrante de la diégesis: el perro), pero la focalización se convierte en ese momento en externa, dado que el espectador ignora las características de lo sucedido, así como la identidad de la mirada y sólo puede reponer esta información más adelante, con el transcurrir de la narración.

Cuando la camioneta sufre un desperfecto tienen lugar los acercamientos entre Marta y Ernesto y entre Gustavo y Yanina (los primos). Esta última parece reproducir el accionar del padre (Ernesto) en cuanto a que toma la iniciativa del acercamiento y a que ignora el carácter de "no permitida" que posee la relación entre familiares directos. Marta, por el contrario, sí tiene presente este reparo: "sos mi cuñado, terminala", le indica a Ernesto, aunque luego su accionar desmienta la indicación.

La secuencia de la forzada detención funciona como un momento de aparente distensión, los jóvenes se bañan en un arroyo, pescan, pasean. Sin embargo, la tensión va a en aumento y este episodio se convierte en el preámbulo del estallido que tendrá lugar poco después. Varios indicios lo anticipan, entre ellos el recitado que realiza Emilia: "Alcáncenme un amargo para que suavice mi pecho, que voy a entrar derecho al asunto porque es muy

largo, haré fuerza sin embargo hasta llegar al final y si atienden cada cual con espíritu sereno verán como un hombre bueno llegó a ser un criminal”.²⁸⁹ Otro momento que presenta rasgos anticipatorios es la secuencia relacionada con la preparación del asado: tanto el primer plano de la sierra cortando la carne como la imagen de la carne (roja) asándose funcionan como signos que anuncian la inminente ruptura de la tensa calma. La escena en la que Marta desciende de la camioneta para recoger el calzado de su hijo menor, anticipa el peligro al que se está exponiendo, en tanto la manera en que está filmada, con camiones en primer plano pasando a toda velocidad muy cerca de ella, construye la idea de peligrosidad.

La contraposición entre las dos figuras masculinas, Ernesto y Oscar, es establecida desde el comienzo de la historia, como se mencionó en el primer apartado. Oscar aparece como un hombre hábil en cuestiones relacionadas con la mecánica (puede suponerse que su trabajo está ligado a este rubro, ya que antes de la partida se ve a la camioneta estacionada frente a un local con el siguiente cartel: “Servicios pesados. Especiales. GNC. Línea automotor completa. Alarmas. Motos. Bajo mantenimiento”²⁹⁰) y como alguien interesado además por las máquinas, los motores: es quien se ocupa de conseguir el repuesto necesario para reparar la camioneta (“No lo puedo creer”, exclama entusiasmado cuando el mecánico le muestra parte de una *Chevrolet* igual a la suya). Oscar es, además, quien conduce durante todo el viaje. La contraposición con Ernesto es clara, éste aparece la mayor parte de las veces echado, fumando o bien sacando fotos con una cámara digital. “No jodas más, Pelado, ¿eh?, por favor. Si no, andá a sacar fotos, que es lo único que hiciste hasta ahora”, le dice Oscar momentos antes de la pelea final. La cámara de

²⁸⁹ El interés por observar los mecanismos a través de los cuales un hombre “bueno”, que aquí alude al personaje de Oscar, llega a realizar acciones violentas aparecía ya en *El bonaerense*, en la transformación que experimenta el protagonista al pasar de ser cerrajero en su pueblo natal a integrar las filas de la policía bonaerense.

²⁹⁰ La familia de Trapero posee un negocio de repuestos de autos, en el cual se rodó *Negocios*, el segundo cortometraje del director, en el que participaron su padre y sus clientes como protagonistas. *Negocios* fue el germen de *Familia rodante* y de *El bonaerense* a la vez. Como lo explica Trapero: “Mi primer guión que hice en la época de estudiante fue *Familia rodante*. Cuando hice el corto *Negocios*, de ahí se desprendieron dos historias: *El bonaerense* y *Familia rodante*. Yo con el guión de *Familia rodante* salí a buscar productor y no tuve suerte: me dijeron que era una película muy grande para ser una ópera prima. Yo nunca lo había entendido hasta que la hice y ahí vi lo complicada que era” (entrevista de Gonzalo Aguilar, 2008: 62).

fotos ya había sido, en una escena anterior, un elemento utilizado para establecer la oposición entre ambos: ante el comentario de Ernesto acerca de que la camioneta consume “una fortuna” de nafta, Oscar responde: “Una fortuna vale esta maquinita” (por la cámara digital).²⁹¹

El comienzo del fin tiene lugar con la llegada de Claudio, el novio de la hija mayor, y la pelea entre éste y Oscar, quien lo responsabiliza por las desavenencias de la relación que el joven sostiene con su hija. En un primer momento, la imagen de la moto que alcanza a la camioneta puede verse en el espejo lateral de la misma. Luego, a través un plano general que permite al espectador observar la disposición de todos los elementos como ubicados en un escenario, se ve a Oscar bajar de la camioneta y dirigirse hacia Claudio para pegarle. “Tranquilo maestro, es un problema familiar”, le dice Ernesto a un hombre que ha detenido el tractor que manejaba para acercarse al grupo.

El segundo conflicto (el que estructura la narración) se resuelve con la pelea que desemboca en la expulsión de Ernesto. Una última mirada de Oscar (la cual clausura el circuito) lo ve entrar al baño donde se encuentra Marta y desata su furia. Luego de la partida de Ernesto la camioneta sigue viaje hacia el destino final en medio de los acordes (extradiagéticos) del tango “Melodía de arrabal” que, en esas circunstancias, connota cierta melancolía (sobre todo puesto en comparación con los sonidos del chamamé que se habían escuchado hasta el momento, más ligados al festejo, a la algarabía).

6.3.3 Clausuras

Las imágenes del camino dejan paso a un cartel que indica: “San Javier. La dulce. 1877-1977”, que marca el final del trayecto e introduce la última sección de la narración.

“La verdad es que esto tiene un cambio total. Un cambio total”, sostiene Emilia refiriéndose a las transformaciones que observa en el pueblo misionero tras los años de ausencia, pero también aludiendo veladamente a la situación familiar (antes, durante la pelea había intentado minimizar el incidente,

²⁹¹ El personaje de Oscar presenta algunos puntos en común con el protagonista de *Mundo Grúa*, el Rulo. Ambos comparten el gusto e interés por las máquinas, los motores, por el universo de lo industrial.

negando su relevancia: “Vamos al casamiento, vas a ver qué lindo va a estar, pónganse lindos. Acá no ha pasado nada”).

No casualmente el grupo arriba a la ceremonia en el preciso momento en que la novia asevera: “Prometo serte fiel tanto en la prosperidad como en la adversidad, en la salud y en la enfermedad, amándote y respetándote durante toda mi vida”. Lo que sigue es el desarrollo de la fiesta, un momento en el que se contraponen lo festivo de la actitud de los novios y los invitados con la desazón y frustración que experimenta la mayor parte de los integrantes de la familia de Emilia. A través de un montaje alternado que permite acceder a distintas escenas que transcurren simultáneamente pueden observarse los efectos de lo sucedido: mientras los jóvenes bailan y se divierten, Claudia es consolada por su madre, a la vez que Marta sostiene: “Ese matrimonio (por el de Claudia y Ernesto) no funcionó nunca y yo no tengo nada que ver. Si yo me hubiera querido quedar con el Pelado, me hubiera quedado hace veinte años...”. Oscar aparece algo apesadumbrado, en tanto que se introduce otro espacio (exterior al de la fiesta) para revelar a Ernesto llorando en el asiento de un micro que lo lleva de regreso a Buenos Aires.

La utilización del montaje alternado se convierte en el elemento central de la organización temporal del relato, dado que resulta muy eficaz para la observación del funcionamiento de un grupo, es decir, cuando se trata de historias corales, como es el caso de *Familia rodante*. El montaje alternado (uno de los subtipos del sintagma alternante propuesto por Christian Metz en su “Gran sintagmática”, 1974) supone la presencia de acciones que transcurren simultáneamente (aunque el relato las presente una a continuación de la otra). Además de las escenas en la fiesta de casamiento, otros momentos significativos de la narración presentan esta estructura, especialmente durante las situaciones en que se realizan pausas en el viaje, pero también en las escenas que transcurren en el interior de la camioneta, cuyo espacio es subdividido en espacios más pequeños (la cabina del conductor, el baño, los asientos traseros), que en varias ocasiones son registrados prácticamente en simultaneidad.

De esta manera, el relato comienza con una fiesta familiar (el cumpleaños de Emilia) representado a través de este procedimiento y finaliza con otra fiesta (el casamiento) puesta en escena de manera similar.

En el epílogo la familia ha retornado a Buenos Aires, en tanto que Emilia permanece en Misiones un tiempo más. Una toma panorámica permite observar el paisaje del lugar, en el que el silencio sólo es interrumpido por los sonidos de los pájaros tropicales. Luego, a través de un *zoom*, la cámara se va acercando lentamente al personaje de Emilia hasta llegar a un primer plano. Su rostro revela preocupación, como en el inicio de la historia. Finaliza así un recorrido que parece haber llegado a un punto similar al de su partida, pero en el que, sin embargo, se han producido significativas modificaciones.

Puede concluirse que *Familia rodante* pone en escena un viaje hacia el interior de la estructura familiar a través de la realización de un viaje en sentido literal. Lo que se devela en el trayecto son los distintos aspectos de la crisis que afecta a este grupo. Hipocresía, frustración, resignación, violencia son algunos de los ejes a través de los cuales se materializa dicha crisis. Aquí también (como en *La ciénaga*²⁹² y en *La niña santa*) la familia es representada como un espacio cruzado por la tensión y la incomunicación, una estructura en vías de disolución. En este caso, la representación apunta a una familia de clase media o clase media baja, inscripta en un ambiente popular (configurado a partir de la presencia de signos en el discurso de los personajes, en la vestimenta, los espacios que habitan, las costumbres relativas a las celebraciones). Casi todos los integrantes de la familia evidencian una gran disconformidad con la situación en la que se encuentran en el presente pero, sin embargo, hasta el inicio del viaje estos sentimientos se mantienen reprimidos y sólo aparecen veladamente a través de ciertas alusiones (como la escena en la que el pájaro se golpea contra los barrotes de la jaula que le da forma a su encierro en el inicio del filme). El viaje funcionará como un catalizador que libera los pensamientos y sentimientos acallados, generando el pasaje de la violencia contenida a la explícita.

²⁹² Comparando ambos filmes, Luciano Monteagudo sostiene que:

Es curioso como, siendo tan distinta del cine de Lucrecia Martel, *Familia rodante* invita también a verla en relación con *La ciénaga* y *La niña santa*. Donde en Martel hay un universo femenino, hecho de susurros, de diminutivos, de pequeñas observaciones, de una casuística doméstica, el mundo de Trapero parecería su reverso masculino, poblado de grúas, de uniformes, de gritos, de dilemas mecánicos. Las familias que describen ambos también son muy distintas pero, sin embargo, la concupiscencia, la contaminación de esferas entre lo íntimo y lo familiar, el abigarramiento con que cargan la imagen expresan un sorprendente parentesco (2004: 22).

La canción de León Gieco que acompaña el inicio de la travesía expresa: “Somos como una gran familia que rueda / Rueda y rueda para sacarse las penas”. Posiblemente haya sido ésa la idea de Emilia, la gestora del viaje: acceder a la invitación del casamiento como una manera de generar un espacio de reunión. Lo cierto es que lo que el nucleamiento hace es sacar a la luz todo lo que hasta el momento se mantenía fuera de la vista.

En el final el rostro de Emilia refleja preocupación como en el comienzo pero además decepción por el fracaso de su cruzada. El cierre de la historia abre una incógnita sobre la resolución de los acontecimientos (es de suponer que los mismos generarán cambios pero no es posible deducir de qué índole).

De esta manera, el relato construye un recorrido por una estructura familiar a través de los procedimientos ya mencionados: circulación de miradas activada por la incorporación de espejos, utilización de una cámara que permite al espectador observar los hechos desde una posición en principio alejada y luego a la par de los personajes y uso del montaje alternado como figura principal de la representación temporal. Así, el relato posibilita la observación de una estructura familiar en crisis a la vez que instala un interrogante sobre las características de la familia en general, como institución, y sobre la fijeza o labilidad de los vínculos que ella supone.

6.4 *Nacido y criado*: blanco sobre blanco

6.4.1 El paisaje interior

Los traslados, viajes, desplazamientos, los tránsitos entre una situación y otra constituyen una presencia recurrente en el cine de Trapero. En este caso Santiago, el personaje central de *Nacido y criado*, aparece instalado en un desértico paisaje patagónico, cercano a la ciudad de Río Turbio, tras sufrir junto a su mujer y su hija un accidente automovilístico. Allí trabaja como empleado del aeroparque local, acompañado por otros dos hombres con los que comparte, además del trabajo, la vida cotidiana en el lugar.

La serie de hechos que preceden al accidente, tanto como las secuencias que se desarrollan a partir de él (la vida de Santiago en el Sur), forman parte de un extenso *flashback* que alcanza prácticamente a toda la narración. Así, la primera escena del filme, en la que Santiago yace despierto en la cama al lado de su mujer, Milli, para luego incorporarse y dirigirse hacia la cocina donde se sirve algo para beber, constituye la única situación que responde al presente de la historia. Un presente en relación con el cual se organizan los restantes acontecimientos ubicados a su vez en distintos momentos del pasado. Si bien el relato no incorpora marcas explícitas que permitan situar rápidamente a estas primeras imágenes como correspondientes a la actualidad de los personajes, pueden observarse algunos indicios al respecto: el cabello de Santiago, ligeramente más largo que el que se verá en las escenas siguientes, la ausencia del tatuaje en su hombro derecho, la presencia de –sólo– dos platos con los restos de la cena sobre la mesada de la cocina, el gesto de agobio y pesadumbre de Santiago en el final de la escena.

La inclusión de esta primera escena (que corresponde al presente de los personajes), funciona como una apelación al espectador, en tanto le brinda una información (la presencia de Milli revela que ésta ha permanecido con vida luego del accidente) que le permitirá luego, en el transcurso de la narración, ampliar su conocimiento de la historia. De esta manera, el relato sitúa el saber del espectador por encima del saber del protagonista (se trata de una focalización externa, en términos de Gaudreault y Jost, 1995), quien durante gran parte de la historia cree a su mujer muerta. Sin embargo, el hecho de que el relato no explicita claramente que la primera escena corresponde a la

actualidad sino que lo sugiera a partir de los indicios mencionados (el cabello más largo, la ausencia del tatuaje, entre otros), introduce un grado de incertidumbre e indefinición que responde al propósito de sostener la incógnita de la trama y generar cierto suspenso hasta el final de la historia.

Al concluir la escena en la que Santiago se encuentra en la cocina, una tonalidad blanca comienza a extenderse por la pantalla para lentamente ir dejando paso a las imágenes de un paisaje nevado, tomadas en plano secuencia desde altura (probablemente desde un avión). Extradiegéticamente se inician los acordes de un tema musical cuya letra alude a un acontecimiento sangriento (“Sangre poca, pobre y tonta / Sangre cara, sucia y tonta / Sangre quieta, fácil, tonta / Sangre lenta, dura y tonta / Sangre, sangre va, lamiendo va / La sangre para al viento y va / La sangre para suavemente al tiempo y va sintiendo el pensamiento...”).²⁹³ Esta toma puede entenderse como un preanuncio de los hechos que tendrán lugar de allí en más, como un recuerdo o imagen onírica del protagonista (de su estadía en el Sur)²⁹⁴ o bien como una serie de vistas que cumplen la función de introducir uno de los dos espacios involucrados en la narración, que posee una importancia determinante para la historia (el otro de los espacios es la casa que habitan los personajes antes del accidente).

El plano secuencia finaliza con un corte tras el cual, y sobre fondo negro, se sobreimprime, en blanco, el título del filme. El último acorde de la canción indica el cierre de la escena y el fin de un prólogo que es, en realidad, el epílogo de la historia.

La escena que sigue a la placa con el título del filme presenta muchos puntos de contacto con la primera, si bien corresponde a un tiempo anterior: Santiago y Mili se encuentran en un ambiente semejante al de la escena previa (una casa de características similares), en una situación similar (acostados en la cama). El buscado paralelismo entre estas dos escenas, que pertenecen a tiempos distintos, separados por una considerable distancia entre ambos (varios años), introduce una pauta de lectura del filme, a través de la cual se

²⁹³ Se trata del tema “Sangre”, compuesto e interpretado por Palo Pandolfo.

²⁹⁴ En este caso, el fundido a blanco con el que se inicia la escena funcionaría como una marca que indica el ingreso en la subjetividad del protagonista.

busca, como se mencionó, proporcionarle al espectador cierta información pero no de manera evidente sino sugerida.

La diferencia –central– entre las dos escenas aparece dada por la irrupción (en la situación que corresponde al pasado) de Josefina, la hija de la pareja que ingresa al cuadro. Otra de las divergencias consiste en que en el segundo momento ambos se encuentran dormidos, en tanto que en la primera escena Santiago permanece despierto en la cama, revelando dificultades para conciliar el sueño. Continúa luego el recorrido por un día común en la vida familiar: la niña concurre al jardín de infantes, Santiago y Milli se dirigen a sus ocupaciones laborales, ligadas al plano de la decoración, la restauración de objetos. “Estuve viendo las opciones de tapizados para el hotel, para los sillones... Me parece que la gama del blanco puede funcionar”, le comenta Santiago a Milli en lo que se convierte en otro de los preanuncios del futuro cuando, luego del accidente, Santiago se instale en una geografía dominada por “la gama del blanco” que conlleva la omnipresencia de la nieve.

Al día siguiente Santiago y Milli deciden ir a pasar unos días al campo que posee la madre de ella. La última toma antes de la partida, un plano general del amplio living de la casa vacío, introduce una nueva proyección del porvenir. En un determinado momento del viaje la niña manifiesta su intención de acomodarse junto a su madre en el asiento delantero. Los padres la reconviene y se inicia una discusión que continúa hasta que las luces de un automóvil que avanza en sentido contrario iluminan los rostros de los tres personajes. Santiago gira el volante, el vehículo da varios vuelcos y finalmente se detiene sobre unos pastizales, a la vera de la ruta. Puede observarse el cuerpo de la niña tendido en el suelo, cerca del vehículo. A continuación se oye el sonido de un líquido que se derrama e instantes después se inicia un foco de incendio. Un corte directo instala una placa negra que retira al espectador de la imagen circunscribiendo su acercamiento a la escena al plano sonoro de la misma. Los gritos de dolor de Santiago, quien pronuncia repetidamente los nombres de su mujer e hija, comienzan a superponerse con los acordes de un tema musical. La pantalla se aclara para dejar paso a la toma del paisaje nevado que había introducido el relato con anterioridad y que adquiere ahora una nueva significación.

Un *travelling* vertical desciende desde las elevadas ramas de los árboles de un bosque nevado para encuadrar la imagen de dos hombres que avanzan sigilosamente entre la nieve. Uno de ellos lleva una escopeta. Al acercarse el objetivo se advierte que el hombre que avanza por detrás es Santiago. Su cabello, visiblemente más largo, indica que ha pasado un tiempo considerable entre este momento y el del accidente.

La familiaridad y cotidianeidad que manifiesta Santiago con quienes comparte la vida diaria en el Sur revelan asimismo que se encuentra instalado allí hace cierto tiempo. "Chau Santiaguito" lo saluda uno de los parroquianos del único bar del pueblo. Este ámbito es uno de los pocos espacios interiores que introducen un corte en la vastedad del paisaje desierto, enmarcado por las montañas y dominado por la nieve. Santiago y sus dos compañeros, Robert y el Cacique, alternan así entre el bar-almacén, la casilla en la que viven los dos primeros y el modesto aeroparque donde se desempeñan como empleados. A través de varios planos generales el relato pone en escena las características del nuevo hábitat de Santiago. El lugar aparece como un ambiente inhóspito, un medio que no alienta la presencia humana. "¿Tan choto era tu laburo?", le pregunta Robert a Santiago, en alusión a las razones que podrían llevar a una persona a instalarse allí. "No, más o menos", responde lacónicamente Santiago, quien durante la mayor parte de las secuencias que transcurren en el Sur rehúye toda alusión a su vida anterior. "¿Y no dejaste alguna mina, algo así?", insiste Robert, "No", finaliza terminante Santiago. Será recién después de atravesar varias situaciones que Santiago resuelva revelarle a Robert el episodio que derivó en su llegada al Sur. "Maté a mi familia" le dice llorando tras experimentar la –última– visión alucinatoria de la serie de alucinaciones y pesadillas que han atravesado su estancia en el lugar. El hecho que motiva este desenlace es la realización del entierro de la mujer del Cacique, quien muere luego de una larga enfermedad. Una caravana de dos autos y una topadora siguen al tractor que traslada el féretro hasta el cementerio. Un grupo de personas deposita el ataúd sobre la tierra. El Cacique llora y despide a su mujer. Santiago observa perturbado la escena y en la última parte de la ceremonia abandona el lugar. Puede pensarse que la realización de este entierro repone y presentifica para él el entierro al cual no ha concurrido y la persona a la que no ha podido despedir. Santiago cree que ha sido su mujer la

que ha fallecido en el accidente (de ahí la perturbación que le provoca la muerte de la mujer del Cacique, generada por el paralelismo entre ambas situaciones), ya que en dos ocasiones en las que se comunica con la casa de la madre de Milli en Buenos Aires pide hablar con su hija, es decir, cree que su hija se encuentra viva. En la primera comunicación atiende el teléfono una empleada, a la cual le pide: "¿Me pasás con Jose?", en tanto que en el segundo caso es la madre de Milli quien responde el llamado y ante su pedido contesta: "No podés hablar con Jose, Santiago, por favor", "Páseme con Jose, por favor", insiste él, "Ella no puede hablar con vos", concluye llorando la mujer. Ambos diálogos producen cierta incertidumbre en la lectura de la historia ya que, ex profeso, no explicitan las características de la situación (según el diálogo la niña podría haber muerto o estar viva pero por alguna razón imposibilitada de hablar). Si bien el espectador cuenta con la información que le ha proporcionado la primera escena del filme (aquella en la que se ve a Santiago y Milli en la cama, sin rastros de la presencia de la niña), es decir, posee un saber en un punto mayor al del protagonista, quien cree a su mujer muerta, comparte con él la incertidumbre en cuanto a las consecuencias que el accidente ha deparado con relación a la niña.

Cuando Santiago se retira del entierro sale corriendo solo, en medio del camino desierto, gritando "Salí, salí, dejame en paz". Puede interpretarse que en este caso la alucinación se vincula a su estancia en el hospital luego del accidente, cuando allí intentaban retenerlo y de donde escapó finalmente. La escena siguiente presenta a Robert enseñándole a Santiago a disparar una escopeta. En medio del procedimiento Santiago vuelve a salir corriendo, esta vez exclamando alusiones en relación con el accidente y el incendio y finaliza su huida caído sobre las raíces de un árbol, llorando y con el arma apuntándole a la cabeza, donde lo encuentra Robert. Es en ese momento cuando expresa "Maté a mi familia" y a partir del cual se inicia el cierre de su etapa en el Sur. Apoyado por Robert, vuelve a llamar por teléfono a Buenos Aires y esta vez es Milli la que atiende el llamado.

En la escena de la despedida que le realizan a Santiago sus compañeros y empleadores, Trapero vuelve (como en *El bonaerense*) a ironizar sobre el funcionamiento de las instituciones ligadas al plano de la vigilancia y el control (su modo de accionar, el discurso que las vertebral), la

Gendarmería en este caso. En la sala de espera del modesto aeroparque, engalanada con unas guirnaldas colocadas para la ocasión sobre el ventanal, al lado del retrato de San Martín, el superior de Santiago y Robert anuncia: “Vamos a hacer la despedida, que se nos va un gran compañero de trabajo. Persona civil que se va de traslado a otro destino, así que vamos a hacer un brindis. Por favor muchachos, están autorizados para hacer un salud. Adelante”. La escena da cuenta de la rigidez y verticalidad de la institución al presentar una situación festiva encuadrada dentro de los parámetros del discurso institucional, es decir, en base a la obediencia a la autoridad. Como si los miembros de este tipo de instituciones sólo pudieran relacionarse con los demás desplegando un esquema que los vincula en términos de superior y subordinado. Luego del brindis le hacen entrega a Santiago de un regalo como recuerdo de su estadía en el Sur, un tapiz, “algo artesano, hecho acá en la zona”. El objeto tiende, en cierto modo, un lazo con la vida anterior del protagonista, a la que –atravesada por fuertes transformaciones– retorna, en tanto se trata de un objeto ligado a la decoración, ámbito en el cual se desempeñaba el protagonista previamente al accidente.

Tras la despedida, Santiago aborda el avión con destino a Buenos Aires. La inversión de la escena (anteriormente era Santiago quien recibía a los pasajeros llegados en el avión de la Fuerza Aérea Argentina y ahora es él uno los que viajan), indica la finalización de un ciclo. El avión se eleva, las vistas del paisaje desde la altura, muy similares a las del comienzo, refuerzan la idea del cierre. La pantalla funde, una vez más, a blanco.

En la escena siguiente el blanco que domina el cuadro se “descorre” (como un telón) hacia la derecha para revelar a Santiago, recién llegado desde el Sur, caminando por una calle de Buenos Aires. El recurso invita así a observar las últimas imágenes de la narración. Santiago presiona el timbre del portero eléctrico del edificio en el que vive Milli ahora. Ella desciende por el ascensor y se detiene un momento ante la puerta de vidrio del edificio, frente a Santiago. Lleva el cabello más largo y una cicatriz en la frente. Inversamente a la escena del incendio del auto, en la cual se elidía la imagen a través de la presencia de una placa negra, en este caso el relato limita el acercamiento del espectador a la situación reduciendo al mínimo el sonido del diálogo entre ambos. De este modo, las voces resultan casi inaudibles en el marco de un

plano sonoro en el que dominan los ruidos urbanos (el transitar de los vehículos, los frenos, las bocinas). El procedimiento quiebra la identificación que el espectador ha desarrollado a lo largo de la historia con el personaje de Santiago, dado que la limitación de la escucha durante el encuentro con su mujer indica la imposibilidad de un acceso completo a su subjetividad. Si en la escena del incendio había algo que no podía ser visto, aquí hay algo que no debe ser oído, en tanto parece corresponder únicamente a la intimidad de los personajes. El recurso pone en evidencia que es siempre la instancia enunciativa la que organiza y dispone las características del vínculo entre el espectador y el relato, pudiendo ser éste de mayor o menor cercanía según sean las decisiones de aquella.

6.4.2 Una película blanca²⁹⁵

Nacido y criado es un filme organizado en base a una estructura tonal.²⁹⁶ La particularidad del procedimiento radica en que el blanco, la tonalidad en función de la cual se estructura el relato, se incorpora como un signo asociado a la muerte, en tanto que el negro es utilizado para indicar transcurso del tiempo (con la única excepción de la escena del incendio del auto, en la que se

²⁹⁵ Durante la década del noventa, una serie de filmes, rodados en espacios ligados a la nieve, comenzaron a recibir esta denominación. Entre ellos se encuentran *Fargo* (Joel y Ethan Cohen, 1996), *A simple plan* (Sam Raimi, 1998), *Affliction* (Paul Schrader, 1997). Un primer acercamiento a esta problemática puede encontrarse en *Nanook of the north*, el filme documental que Robert Flaherty filmó en 1922 en torno a la vida de una familia de esquimales en Canadá.

El título del análisis del filme: "blanco sobre blanco", remite a la vez al célebre cuadro de Kasimir Malevich, "Cuadrado blanco sobre fondo blanco", pintado en 1918. En este sentido, la preeminencia del blanco en el relato se relaciona con la búsqueda de abstracción que, según Trapero, guía su trabajo: "Confieso que me encantaría alguna vez hacer una película completamente abstracta. Porque me encanta el cine de la imagen, me gusta Herzog, me gusta Fellini, los tipos que cuentan con la imagen algo diferente de lo que dicen los diálogos. Ese es mi ejercicio con cada película: ir detrás de la abstracción" (Entrevista de Martín Pérez, 2006).

²⁹⁶ Si bien la tonalidad tiene que ver con el tipo de color y el blanco no se considera un color, sino en todo caso la reunión de todos los colores, me refiero a que el filme trabaja en relación con la escala que lleva del mayor grado de luminosidad hasta la ausencia de luz de un valor (el blanco en este caso).

introduce la placa negra como marco de una situación directamente relacionada con la muerte).²⁹⁷

El filme comienza con un plano secuencia que lentamente recorre una serie de fotografías familiares colgadas en la pared, en las que puede verse, sonrientes, a Santiago, Milli y, sobre todo, a Josefina.²⁹⁸ Las imágenes se presentan en tonos sepias o en colores no demasiado saturados, sobre fondos blancos en los cuales se inscriben, también en blanco, los títulos de la película. Las fotografías, que siempre remiten a un momento pasado, adquieren aquí un tinte trágico en tanto el pasado al que aluden exhibe la felicidad de un estado de cosas irrecuperable (la última de las fotos presenta a la niña en el centro de su madre y su padre que la besan en ambas mejillas). En este sentido, el plano secuencia pareciera querer introducir cierto ilusorio movimiento en la inamovible fijeza de ese pasado. Incluso, en una de las series de fotografías la niña se encuentra realizando una secuencia de movimientos que es captada de manera fragmentaria por la cámara fotográfica. Es decir, las fotos aluden a un desplazamiento que ha sido detenido, a la presencia de un ritmo interrumpido, con el que la duración que conlleva el plano secuencia establece un contrapunto. Simultáneamente al recorrido realizado por la cámara puede escucharse el inicio del tema musical "Sangre" (el mismo que continúa luego durante la toma del paisaje nevado realizada desde el avión). Resulta significativo que el rojo de la sangre, un motivo que forma parte de la estructura dramática del filme, en tanto se liga directamente al accidente, aparece sólo en tres ocasiones: el inicio del incendio del automóvil, las gotas de sangre que caen sobre la nieve desde un cordero que se desangra previamente a su cocción y las llamas del quemador de la estufa que observa Santiago luego de hablar con Milli por teléfono. Es decir, el relato elude el rojo en la construcción de una temática atravesada por signos que suelen asociarse a dicho tono (la

²⁹⁷ Se trata de una particularidad dado que en la cultura occidental es el negro el que por lo general posee connotaciones mortuorias, ligadas al luto, en tanto que el blanco es utilizado como símbolo de acontecimientos que se ligan a la vida y al futuro (nacimientos, enlaces, etc.).

²⁹⁸ Guillermo Nieto, director de fotografía del filme, expresa que una de las ideas de la película consistió en trabajar en gran medida con planos secuencias para afirmar la idea de continuidad y "evitar el caos práctico-estético que implica el hacer plano y contraplano". En relación con el plano secuencia del inicio sostiene que: "Nos pareció interesante arrancar la película con esa sensación de 'estar ahí' mediante un solo plano" (2007: 23-24).

sangre, el fuego, el dolor), para concentrarse en las posibilidades que ofrece a tales efectos la gama del blanco.²⁹⁹

Santiago se instala en un paisaje dominado por el blanco que, si bien funciona como refugio ante la situación traumática por la que ha pasado, no deja de estar directamente ligado a dicha situación. Es decir, se trata de un ámbito que lo contiene tras el accidente pero que por sus propios rasgos se lo recuerda permanentemente (el clima inhóspito, la geografía desierta lo transforman en un espacio que recibe sólo a quienes deciden alejarse del lugar del cual provienen debido a alguna motivación particular). Así, los “nacidos y criados” en el lugar nunca son tales, sino pobladores productos de la migración que por diversas circunstancias han recalado allí. Como lo expresa el Cacique, uno de los compañeros de Santiago, quien ha recibido dicho nombre de un “gringo” que lo llamó de esa manera: “Yo no soy Mapuche, cuando yo vine acá, hace cuánto... vine por seis meses y aquí estoy...” Asimismo, Robert, el otro compañero de Santiago, procede de un pueblo en el que ha dejado una novia que luego resulta estar embarazada. En la misma línea, el dueño del único bar del lugar es nombrado como “el riojano”, es decir, se lo ubica como alguien proveniente de una provincia lejana a Santa Cruz.³⁰⁰ Sin embargo, este espacio desierto, que sólo parece querer ser habitado por escasas personas, se transforma en un ámbito contenedor para aquellos que deciden establecerse en él. Santiago encuentra así una suerte de familia que funciona como reemplazo de la que acaba de perder, además de un ámbito propicio para

²⁹⁹ El color rojo sí aparecía en el afiche promocional del filme, en las letras del título del mismo, ubicado entre una imagen de la vida previa al accidente (Santiago, Milli y Josefina en la cama) y otra de la vida en el Sur (las siluetas de Santiago y Robert en el bosque nevado). Con referencia al tratamiento de los colores, el director de fotografía del filme señala que uno de los parámetros tomados en cuenta para trabajar la fotografía de la película fue el azul del vestuario utilizado por Robert, el personaje interpretado por Federico Esquerro: “Queríamos que se leyera como azul oscuro, que no se bloqueara ni se fuera a negro. Además que los blancos no perdieran detalle” (2007: 22).

³⁰⁰ Trapero señala que los pobladores de la zona “Se autodenominan así [nacidos y criados], pero lo curioso es que casi nadie es realmente nacido y criado allá. Así que me gustó el concepto, tanto por su sonoridad como por lo bizarro. Porque todos somos nacidos y criados en algún lado, pero los protagonistas de esta película nacieron en un lado y se criaron en otro. Y en ella se trata un poco de éso, de dónde es que uno elige quedarse, del lugar donde criarse no como niñez, sino donde madurar” (Entrevista de Martín Perez, 2006).

cierta expiación que sólo parecería posible de realizarse en un espacio de esas características.³⁰¹

El relato enlaza los acontecimientos ligados al pasado de Santiago con los de su presente, estableciendo en varias ocasiones relaciones de causa-efecto entre ambos. Así, la incipiente familia que Robert está por formar junto a su novia embarazada comienza a constituirse paralelamente a que Santiago le expresa a su compañero: "Maté a mi familia". Hasta entonces Robert experimentaba ciertas dudas con relación a la paternidad: "Soy muy joven para tanta responsabilidad", pero en determinado momento acepta la idea de constituir una familia y al despedirse de Santiago antes de que éste aborde el vuelo hacia Buenos Aires (quien a su vez retorna hacia su familia, atravesada por la pérdida de la niña) le dice: "Voy a ver si ella se viene con el bebé para acá". Del mismo modo, es la muerte de la mujer del Cacique (que Santiago conecta con la muerte de su mujer) la que activa una serie de circunstancias que desembocan en el retorno del protagonista a Buenos Aires. Así como la comunicación de Santiago con Milli, la cual le revela que ella está viva, es sucedida por un plano de los quemadores de una estufa (una versión controlada y medida del fuego que siguió a la última vez que viera a su mujer).

El relato trabaja constantemente con este tipo de reemplazos. La escena de sexo en la que intervienen Santiago, Robert y Betty (una joven ligada al dueño del bar del pueblo que oficia como prostituta en el lugar), se contrapone directamente con el encuentro sexual entre Santiago y Milli la noche previa al accidente. En éste último la cámara toma en un plano cercano a los dos cuerpos (premonitoriamente Santiago le pregunta a su mujer: "¿Me vas a dejar?"), en tanto que en la otra escena de sexo la cámara se coloca a cierta distancia de una puerta entreabierta, a través de la cual permite observar parte de la situación. Luego, se acerca lentamente hasta ingresar en la habitación. Santiago, completamente vestido, se niega a que la joven le quite la ropa. Ella insiste hasta que, desde el fuera de campo, se la oye gritar al tiempo que

³⁰¹ En este sentido, si bien el blanco que domina en el lugar recuerda a la muerte, también alude a una suerte de proceso de "purificación" por el que atraviesa Santiago, quien se siente culpable del accidente. Trapero indica al respecto que *Nacido y criado* "Es una película sobre el interior del personaje y no sobre el personaje y su entorno. Las imágenes del paisaje, los decorados y la forma en que la cámara se mueve y lo que muestra es cómo se materializa el ánimo de Santiago, donde uno puede ver todo lo que él no dice" (Entrevista de Martín Pérez, 2006).

Santiago la empuja contra la cama. Robert lo echa de la habitación y cierra la puerta. En la escena siguiente, que corresponde al día posterior, Santiago despierta, sube la persiana de la casilla y mira a través de la ventana. La letra de un tema musical indica: "Siempre hay que empezar de nuevo / Siempre hay que seguir / Necesito estar contigo antes de morir".³⁰² Tras el corte puede vérselo en el baño, bajo la ducha. La cámara gira lentamente permitiendo, por primera vez, el acceso a las lesiones que el accidente ha dejado en su cuerpo. Las marcas de las quemaduras en el torso resignifican la escena anterior, en la cual Santiago se negaba a quitarse la ropa, así como la elección del gélido ámbito en el que se ha instalado (además de ser un lugar en el que viven pocas personas, en el que nadie hace demasiadas preguntas, el clima le permite ocultar las huellas del accidente).³⁰³

Volviendo al esquema de reemplazos que estructura la narración, la hegemonía del blanco que exhibe el paisaje patagónico reemplaza en cierto modo al dominio del blanco que regía en los espacios de la vida previa al accidente, marcando el paso de un ascetismo a otro. Las paredes de la casa, las persianas, las alacenas, los muebles, las flores, la ropa de los personajes durante las primeras escenas aparecen dominadas por distintos tonos de blanco, así como el paisaje nevado del bosque y las montañas patagónicas despliegan a su vez su propia escala tonal con base en el blanco. Por el contrario, el negro es incorporado al relato para referir al transcurso del tiempo. Es el caso del fundido a negro luego de los títulos del filme, que indica un considerable salto en el tiempo ya que de aquel pasado feliz representado por las fotos familiares se pasa al presente de los personajes, varios años después del accidente.

En la última escena del filme, tras el retorno del protagonista, Santiago y Milli caminan por una calle de Buenos Aires. Por detrás se observa, fuera de foco, la pared de un edificio. Los personajes salen de cuadro por el lado derecho, permaneciendo en campo solamente la imagen de la pared. El encuadre divide a este último plano en dos: una franja amplia de la pared (las

³⁰² Se trata del tema "A través de los sueños", compuesto e interpretado por Palo Pandolfo.

³⁰³ En relación con la elección del lugar por parte del personaje, Trapero (2006) señala: "La Patagonia era un escenario increíble para expresar claramente el estado de ánimo de Santiago. La elección que el toma de vivir en ese lugar refleja su estado interior, porque él está en el infierno y necesita congelar en esa zona nevada y helada todo su dolor".

tres cuartas partes de la pantalla) cubierta por una tonalidad gris claro (casi blanca), una superficie más pequeña que permanece en gris oscuro, como avanzando sobre la primera. De esta manera, el final de la historia parece indicar que el blanco y sus implicancias (ligadas a la muerte) pueden comenzar a quedar atrás. En sintonía con esta idea, la primera escena del filme que, como se mencionó, corresponde a su epílogo, revela que han desaparecido las marcas alusivas a la situación atravesada por los personajes (no se perciben rastros de las lesiones en la piel de Santiago), como si efectivamente el accidente formara parte de una etapa cerrada y lejana. Sin embargo, es la persistencia del blanco en el espacio de la escena (el dormitorio, la cocina, la vestimenta de los personajes destilan esta tonalidad) la que sugiere que los efectos de un hecho traumático como el que narra la historia han permanecido en el tiempo:

De esta manera, el relato despliega un arco de posibles sentidos en relación con la gama de un tono (de un valor en realidad, ya que tanto el blanco como el negro son considerados valores, dada su ausencia de cromatismo) y sobre ella articula la estructura narrativa del filme. Trapero señaló en una ocasión³⁰⁴ que luego de su película anterior (*Familia rodante*), cuya realización había implicado una serie de dificultades ligadas al numeroso equipo de personas intervinientes, en *Nacido y Criado* la intención había sido la opuesta: armar un grupo de trabajo reducido. Esta idea, la de partir de un núcleo pequeño, puede trasladarse a la sintética propuesta del filme –y su eficaz resultado–, que reúne una situación dramática con un abordaje estético centrado en las posibilidades significantes de una escala tonal.

³⁰⁴ Según refiere Martín Perez (2006) a partir de los dichos de Trapero, *Familia rodante* fue “algo así como una superproducción independiente, con un equipo de 80 personas y hacer cada toma era una especie de suplicio burocrático”.

6.5 Leonera: madre e hijo

6.5.1 Infancias

¿Quién es ese niño?
Ese niño es mi vecino
¿Dónde vive?
En aquella casa
¿Dónde está la casa?
La casa está en la calle
¿Dónde está la calle?
En la ciudad
¿Dónde es la ciudad?
[...]³⁰⁵

La letra de la canción con la que se inicia *Leonera* introduce, desde los títulos, la referencia al universo infantil, que será uno de los ejes centrales de la narración. Escritas en minúscula, con un trazo blanco cuya textura recuerda a la tiza, aparecen los versos de la canción, sobre un fondo negro que recuerda a una pizarra y luego varios dibujos alusivos a la misma: el niño, la casa, la calle, la ciudad... Las voces de los niños que cantan aluden asimismo al mundo de la infancia, en tanto que la letra de la canción refiere a su vez a la formación de un mundo: “¿Y cómo es un planeta? / un planeta es una bola que rebota en el cielo / oy oy oy / mira aquella bola / la bola que rebota en la cabeza de ese niño...”.

El niño de la canción puede ser Tomás, quien ha nacido en la cárcel como consecuencia de la condena que cumple su madre, acusada del homicidio de quien fuera su pareja. En un confuso episodio del cual Julia, la madre de Tomás, no recuerda las circunstancias finales (“no me acuerdo lo que pasó” dirá luego en varias ocasiones a lo largo de la historia), un hombre ha resultado muerto y otro herido. El relato no proporciona demasiados datos sobre la situación que derivó en la muerte ni sobre la relación existente entre los tres. “Uno era mi novio y el otro era el amante de él”, responde Julia ante la pregunta del abogado sobre cuál era el vínculo que la unía con ambos. Tanto Julia como Ramiro, el hombre que ha permanecido con vida, son encarcelados bajo la figura de “prisión preventiva”, a la espera de la realización del juicio.

³⁰⁵ Se trata del tema “Ora bolas”, de Paulo Tatit. Versión e interpretación de Claudia Gaviria y Tita Maya.

Trapero vuelve aquí, como en *El bonaerense* y en *Nacido y criado*, a incorporar la referencia a los modos discursivos que vertebran a las instituciones relacionadas con los ámbitos de la ley y la justicia (la institución policial en *El bonaerense*, la Gendarmería en *Nacido y criado*), en este caso el poder judicial. Simultáneamente a un primer plano de las manos esposadas de Julia, que luego pasa a un primer plano de su rostro y finalmente a un plano general de la protagonista caminando por los pasillos del juzgado flanqueada por dos guardias, la voz en *off* del juez de instrucción expresa: "Tengo el penoso deber de informar que no rige a su favor el beneficio de la excarcelación debido al delito que se le imputa, por lo que deberá permanecer detenida a disposición de este juzgado. En este acto dicto la prisión preventiva para Julia Zárate. Que se libre oficio al servicio penitenciario para su alojamiento. Encantado señorita. Guardia, retire a la detenida". Las fórmulas del discurso institucional que en otras ocasiones (como *Nacido y criado*) eran utilizadas para introducir ironía en el relato y producir así determinados efectos, en este caso ponen en escena la distancia entre la forma del discurso (el decir) y su contenido (lo dicho), evidenciando el hiato que existe entre ambos. De esta manera, la retórica de un esquema discursivo preestablecido, atravesado por marcas de cortesía ("el penoso deber", "encantado señorita"), contrastan con la violencia de lo que ese discurso expresa. Dicha violencia (la del acto del discurso) deviene a su vez en una concatenación de acciones violentas (el hecho de esposar a la mujer, su traslado a la cárcel, etc.).

Al llegar al penal Julia es revisada por una médica que le indica que se desvista. De espaldas, la joven se levanta la remera y al darse vuelta se observa que cursa un embarazo reciente. "¿De cuánto estás?", pregunta la médica, "No sé", responde ella. "¿Hace cuánto que no dormís?", "No sé", reitera Julia. La ausencia de saber que manifiesta la protagonista se relaciona con el episodio que derivó en su encarcelación. "No sé qué paso, no entiendo" manifiesta Julia llorando luego de regresar a su casa y encontrar a los dos cuerpos tendidos en el suelo, a la vez que se vincula con el discurso de la jefa de celadores, quien le señala: "Usted no está acá porque yo quiero que esté, ni

porque tengo una camita vacía y la fui a buscar a su casa. Usted está acá porque usted sabe muy bien lo que hizo”.³⁰⁶

En su primera noche en la cárcel Julia se dirige a beber un vaso de agua en el pabellón de “transito libre”. Al regresar a su celda ve salir corriendo desde el interior de la misma a un niño que se lleva una de sus botas y se introduce en la celda contigua. La extemporánea imagen (un niño en el penal) proporciona un primer indicio de las características del lugar. Tras un fundido a negro, la escena siguiente presenta a una celadora tomando lista a las internas, ubicadas cada una en la puerta de su celda. Un *travelling* lateral recorre la hilera de mujeres encuadrándolas desde el cuello hasta las rodillas, lo cual permite observar que en su mayoría se encuentran embarazadas o con un niño en brazos. El encuadre direcciona la mirada hacia ese sector de los cuerpos sumando así una nueva cuota de información (dirigida hacia el espectador) sobre el ámbito en cuestión. Al llegar a la celda de Julia la cámara se detiene al tiempo que la voz en *off* de la celadora inquiere: “Zárate, Julia”. Al no obtener respuesta insiste: “Zárate, Julia”. Finalmente Julia escucha el llamado, se levanta apresuradamente y se dirige a la puerta de la celda. “Acá a las siete”, indica la celadora, “Sí”, responde Julia, “Sí señora”, finaliza la celadora informando a un tiempo sobre los procedimientos y códigos del lugar.

El siguiente plano general posibilita la observación del pabellón en su totalidad. Varios niños se desplazan por el espacio, hay triciclos, juguetes, cochecitos de bebé. Lo preanunciado por los anteriores indicios se torna, a partir de ese momento, evidente: el sector en el que ha sido ubicada Julia es un pabellón especial, destinado a las internas embarazadas o con hijos pequeños. El lugar se inscribe dentro de una política del servicio penitenciario que otorga a las madres la posibilidad de que sus hijos permanezcan junto a ellas hasta una determinada edad. Como le indican a Julia las autoridades del penal luego del nacimiento de Tomás: “Señora Zárate, quiero comunicarle que el menor permanecerá con usted hasta cumplir los cuatro años. Cumplido esto se hará cargo un familiar directo y en caso de que no cuente con un familiar directo se

³⁰⁶ Martina Guzmán, la actriz que interpreta a Julia, expresa que para construir el personaje se entrevistó con varias mujeres presas con carátulas similares a la de la protagonista. Una de las mujeres, que cumplía una condena por homicidio, le reveló que para ella el episodio “estaba en *black out*”, que asumía lo sucedido por los dichos de los demás pero que no podía recordar el hecho en sí. Parte de estos testimonios se utilizaron para delinear las características del personaje (entrevista de Mariano Kairuz, 2008b).

procederá a enviarlo a un juzgado de menores". El lugar posee características diferenciales, que lo distinguen de los demás sectores del penal: "Agradecé que tenés la panza. Este pabellón no es la cárcel" le dice Marta, una de las internas, a Julia, en tanto que otra, ubicada en una celda fuera del pabellón manifiesta: "¿Sabés que somos re-parias y vos estás re-bien atendida?".

En relación con el abordaje del universo de los niños que viven en la cárcel, la narración da cuenta de una búsqueda, tanto por parte de las madres como de las autoridades del penal, de establecer cierta semejanza con las situaciones cotidianas que experimenta un niño fuera de la cárcel. Así, en un pabellón especial funciona un jardín de infantes al que las madres llevan a los niños. "Vamos, escuela" se escucha gritar a una de las celadoras. Un plano general permite observar una fila de madres empujando los cochecitos de bebé hacia el sector donde se implementa el jardín de infantes, al tiempo que extradiegéticamente se escucha una canción alusiva al mundo de la infancia (una suerte de canción de cuna), en la que toma parte un coro infantil.³⁰⁷ Del mismo modo, en el penal se celebran distintos eventos relacionados con los niños: bautismos, cumpleaños, así como durante la noche de Navidad Papá Noel (a cargo del personal del servicio penitenciario) desciende desde la parte más elevada de los muros que delimitan el penal para entregarles regalos a los niños. Sin embargo, el componente extemporáneo y sórdido de la situación que reúne a esas mujeres con sus hijos dentro de la cárcel persiste y no deja de estar presente. Un ejemplo lo constituye la escena en la que, durante un cumpleaños infantil, una de las internas se corta las muñecas en forma de protesta por la inminente separación de su hija: "No me la van a sacar, es lo único que tengo" grita la mujer preanunciando lo que sucederá con Julia más adelante. En otra escena, un plano de conjunto permite observar una zona de juegos infantiles dentro del patio de la cárcel. Varios niños juegan en las hamacas, el sube y baja, el tobogán. Por detrás se erige el muro con alambrado en su parte superior y garitas en las que se apuesta el personal de vigilancia, que separa a esta "plaza" del mundo exterior.

Es en este sentido que cobra significación la canción de inicio del filme, cuya letra hace referencia a un niño que vive en una casa, una calle, una

³⁰⁷ Se trata de "Duérmete niño", de Cristian "Pity" Álvarez, interpretada por "Intoxicados".

ciudad, instancias que para Tomás aparecen revestidas de un sentido diferente al que habitualmente se les otorga. Su casa es la celda que comparte con su madre, la calle los pasillos del pabellón en los que juega con los otros niños, la ciudad el espacio más amplio de la cárcel en toda su dimensión. Si bien se trata de un espacio cerrado que sólo permite un nivel de circulación reducido (en torno a algunos de los pabellones) —o tal vez precisamente por ello—, el penal funciona para los niños como un espacio de contención (en el doble sentido del término: los contiene porque en cierto modo los protege, los contiene manteniéndolos dentro de los límites de un perímetro que no pueden traspasar), en el cual desarrollan una rutina cotidiana.

Es el pasaje de Tomás desde ese interior hacia el afuera que se extiende más allá de cárcel el que genera el desenlace de la historia. En un primer momento la madre de Julia, quien vive en Francia y llega al país luego del nacimiento de Tomás, intenta llevarlo a su casa por unos días. Julia se niega: “Ya te dije que no quiero que Tomás salga”. “Ya tiene que salir. En algún momento va a tener que salir”, insiste la madre. “Mamá, yo quiero que Tomás se quede acá conmigo. Va a salir conmigo, no sé si entendés...”. El relato no explicita los motivos del vínculo frío y distante que mantienen Julia y su madre (“¿Qué hacés acá mamá? Volvete mamá. Es mejor que te vayas, ¿para qué te vas a quedar?”, le dice Julia a su madre al llegar ésta desde Francia). Sólo en una ocasión se hace referencia al pasado de la relación entre ambas cuando, durante el juicio, la abogada que defiende a Julia manifiesta que siendo ésta niña su madre la abandonó dejándola al cuidado de su padre enfermo. Por el contrario, Julia elige llamar a su hijo con el nombre de su padre, ya fallecido, lo cual parece indicar que entre ambos sí existía una buena relación. Será luego la madre de Julia quien retenga a Tomás en su casa, efectivizando así el pasaje del niño del espacio interior que supone el penal hacia su afuera. “El no tiene que estar encerrado acá como un delincuente”, le dice la madre a Julia mientras ésta golpea con furia el enrejado de alambre que divide la zona de visitas. Sin embargo, la dicotomía interior-exterior, adentro-afuera no parece resolverse de manera simple (con la partida del niño de la cárcel). Una de las tomas siguientes a la salida revela a Tomás observando, tras el ventanal del departamento de su abuela, la plaza ubicada frente al edificio. El reflejo de los barrotes del balcón sobre el vidrio recuerda a las rejas de las celdas instalando

un interrogante sobre los alcances de la noción de libertad en tales circunstancias.³⁰⁸ A la vez, la luminosidad y el blanco que dominan en el departamento de la madre de Julia contrastan abiertamente con los tonos tierras y la penumbra prácticamente constante de los espacios de la cárcel. En este contexto el nuevo espacio, el espacio del afuera, pleno de luz, adquiere una connotación de frialdad (rubricada por la omnipresencia del vidrio y la tonalidad blanca que rige en todos los ambientes), en tanto que el espacio interior del encierro, al construirse a partir de tonos rojizos, amarillentos, es decir, pertenecientes a la gama de los colores cálidos, redundante en la configuración de un ámbito que, en cierto modo, connota calidez. El trabajo realizado en el plano de la fotografía incluye la presencia de un tercer espacio, el de las escenas en el departamento de Julia luego del homicidio, cuyo tratamiento es divergente al de los otros dos. En este caso se utilizan colores cálidos pero en tonos muy saturados, que generan fuertes contrastes. El negro de los ojos maquillados de Julia sobre una almohada blanca, el rubio de su cabello sobre la remera azul, el rojo de la sangre en sus manos y en el rostro. De esta manera, los contrastes, la estridencia tonal, plantean la idea de una situación violenta (luego completada por un movimiento de cámara que abre el plano y permite observar varios objetos caídos y rotos en el departamento como resultado del episodio), que refiere tanto a la violencia de la situación que ha tenido lugar la noche previa (la pelea y la muerte) como a la que se avecina para Julia (su inminente encarcelación).

6.5.2 Maternidades

El nacimiento de Tomás introduce el segundo de los ejes narrativos del relato, ligado a la maternidad y sus implicancias. De esta manera, la historia se desarrolla articulando la referencia al mundo infantil (en la cárcel) y a la vinculación de las madres con los hijos (más allá de la instancia de la prisión, aunque directamente relacionada con ésta).

³⁰⁸ Trapero señala al respecto que en casos como el narrado en la película se contraponen dos derechos del niño: a estar en libertad y a estar con su madre (Entrevista de Mariano Kairuz, 2008b).

En la escena posterior al regreso de Julia de la maternidad, un plano secuencia conduce desde el exterior del penal hacia la celda de la protagonista. El llanto de un bebé que no cesa despierta al oficial de guardia que duerme sobre un banco y al resto de las internas que comienzan a gritar exigiendo silencio. La cámara se detiene ante Julia quien llorando intenta calmar al niño sin resultados. Finalmente entra Marta en la celda y logra que Tomás se tranquilice. Julia la mira actuar. Marta le indica: "En el baño hay un fuentón con ropa", "Bueno, después te la lavo", responde Julia, "No, ahora". La lógica del intercambio, que regula las relaciones en el lugar, aparece como el paso inicial de un vínculo que se irá consolidando con el tiempo. En un primer momento Julia rechaza el acercamiento de Marta, quien la ha tomado como su protegida, pero luego, las escenas siguientes revelan que ambas han llegado a constituir una relación en la que intervienen el afecto y el erotismo.³⁰⁹ El relato no explicita la medida del tiempo transcurrido sino hasta la última parte de la narración, cuando la abogada que defiende a Julia analiza su situación procesal diciéndole, en relación con el resultado del juicio: "Tenemos que lograr que la condena sea la menor posible. Lo más que podemos sacar son ocho años. Con lo cual, con los cuatro que tenés en un año y seis, un año y diez estarías afuera". Previamente a esta escena, los cuatro años que Julia ha pasado en la cárcel no son aludidos de manera explícita, lo cual da cuenta de que en el interior de la cárcel rige una dimensión temporal que no se ajusta a los parámetros de mensura utilizados afuera de la misma. Son ciertos indicios los que dan cuenta del paso del tiempo, como por ejemplo los cambios en el cabello de Julia, quien ingresa a la cárcel rubia y con el cabello largo y sale de ella con el cabello oscuro y muy corto o los cambios en el vestuario de las internas, que responden a la variación de las estaciones. Asimismo, el desarrollo del embarazo y el crecimiento de Tomás, que pasa de ser un recién nacido a ser un niño de más de tres años indican el paso del tiempo. Finalmente, otra de las marcas que permite tener noción de que las elipsis que incorpora el relato separan períodos de considerable duración, la constituye las

³⁰⁹ Guzman expresa que en la cárcel: "Siempre se forman parejas, todas las chicas de entre 20, 25 años que ingresan por primera vez a un penal encuentran alguien que las proteja, si no, no sobreviven. Estas protectoras, chongos o madres tumberas tienen más años en la cárcel y una o varias protegidas. Esta protección tiene una devolución que puede consistir en lavar la ropa o puede ser de tipo sexual, pero es algo por lo que pasan todas. Es ineludible" (Entrevista de Mariano Kairuz, 2008b).

transformaciones de Julia en relación con el entorno. “Vos no sos de acá”, ¿Por qué estás acá?”, le dice Marta tras su ingreso, aludiendo al estrato social al que pertenece Julia. “Y vos por qué estás?”, repregunta Julia, “Por pobre. Por pelotuda” contesta Marta evidenciando que la estancia en el lugar de gran parte de la población carcelaria responde a condicionamientos sociales. Lentamente, y atravesada por el desarrollo del rol materno, Julia comienza a incorporar los códigos que rigen la vida dentro del penal y a desenvolverse con relativa facilidad en el mismo (como lo ejemplifica la escena en la que posteriormente a que su madre se lleva a Tomás, Julia exige entrevistarse con el director del penal y logra ser llevada a su presencia luego de que el resto de las internas inicie un motín). En la misma dirección, en el comienzo Julia se niega a conseguirle a Marta una tarjeta telefónica, en tanto que más adelante le indica una lista de cosas necesarias a su madre y ante la pregunta de esta última sobre la cantidad requerida Julia expresa: “No sé mamá, somos muchas acá”.

La relación que Julia entabla con Marta se inscribe dentro de una suerte de familia ampliada que integran las mujeres que comparten el pabellón. En otro de los *travellings* laterales que utiliza el relato –uno de sus procedimientos centrales, como se desarrolla más adelante–, una celadora vuelve a tomar lista, como en el primer día de Julia en prisión, pero en este caso para indicar cuáles de las internas han recibido visitas. Al llegar a la celda de Julia expresa: “Zárate, sin visita”. “¿Y tu familia?”, inquiriere Marta, “No tengo familia”, responde Julia. La transformación que Julia experimenta luego del nacimiento de su hijo, sumada a los vínculos que establece en el penal, la conducen del estado de indefensión y soledad en el que ingresa a la cárcel, al desarrollo de una posición sólida, producto de sus nuevos vínculos: con su hijo, con Marta, con las demás mujeres (“Yo no estoy sola” le dice a Ramiro, el amante de su pareja, durante la visita que le realiza en la unidad penitenciaria de Olmos).³¹⁰

³¹⁰ En la escena de la visita, Julia, con Tomás en brazos, desciende del camión celular que la ha trasladado de un penal a otro. Un letrero en el exterior del edificio indica: “Sección guardia. Seguridad exterior. Unidad 1. Olmos”. El relato incorpora así una marca concreta de ubicación espacial, lo cual contribuye a establecer el verosímil realista en el que se inscribe el filme. Sin embargo, como señala Mariano Kairuz (2008b) a partir de la entrevista realizada a Trapero y Guzmán: “A pesar de la evidente documentación periodística que llevaron a cabo y sobre la que se construyó el guión (...) y el enorme poder de observación aplicado a la reconstrucción y puesta en escena del universo carcelario y judicial, *Leonera* nunca corre el riesgo de convertirse en un ‘documental’ sobre madres encarceladas. Porque siempre fue clara la intención de crear un personaje y sus circunstancias particulares, de contar una historia”.

Es en el marco de este contexto que tienen lugar situaciones de solidaridad entre las internas, entre internos de diferentes unidades penales (“Suerte rubia” le gritan a Julia los hombres que esperan en la celda colectiva denominada “leonera”³¹¹) e incluso entre el personal penitenciario y las presas. En relación con este último punto, si bien en varias ocasiones los guardias y celadores explícitamente ponen de manifiesto la autoridad que les confiere su rol a partir de humillaciones o malos tratos, en otros casos se observa una suerte de interrelación con las internas (durante el festejo de Navidad una de ellas se besa con una de las guardias) y con sus hijos: “¿Querés que te hamaque un poquito?”, le pregunta una celadora a Tomás, quien se balancea subido a la puerta de rejas.³¹²

En la misma dirección, el diálogo que Julia mantiene con el director del penal luego del inicio del motín, aleja al personaje del estereotipo a través del cual suele representarse a esta clase de funcionarios, ubicándolo como un sujeto que intenta desempeñarse en su cargo laboral con algún grado de efectividad y no exento de rasgos paternos:

-¿Qué pasó acá?, ¿qué hiciste? (en referencia al motín iniciado por las internas)

-Yo no hice nada, lo único que pedí es hablar con usted (...) Hace cinco horas que estoy pidiendo hablar con usted, no lo llamaban...

-Me llamaron por teléfono, tengo familia querida, yo... No me grites más, vamos a dialogar.

³¹¹ Leonera es el nombre que reciben las celdas colectivas ubicadas en lugares de tránsito en las unidades de detención. El título del filme alude a dichos espacios, a la vez que a cierta cualidad de las internas madres. Como señala Martina Guzmán: “Las internas madres con hijos en las cárceles son más bravas, tienen una cosa de leonas con la cría, están más alertas, violentas. Ahí es donde se producen los motines más seguidos y violentos” (entrevista de Mariano Kairuz, 2008b).

³¹² Trapero señala al respecto que: “La presencia de los chicos en la cárcel modifica la vida de mucha gente, los niños generan otras reglas de convivencia y otros puntos de vista: para nosotros los muros penitenciarios son aterradores y angustiantes, pero los chicos los usan para dibujar. Y las rejas serán el símbolo del encierro pero los chicos las usan para treparse y jugar como si fuera un arenero. Todo se deconstruye y se desorganiza respecto de lo que se supone que debería ser” (Entrevista de Mariano Kairuz, 2008b).

Con respecto a las relaciones entre los internos y el personal del servicio penitenciario, Trapero agrega: “Sin ánimos de idealizar tengo que decir que me sorprendí: así como encontramos gestos de solidaridad entre internos, los encontramos también entre internos y celadores. Uno ve que es muy duro el trabajo para los empleados del servicio penitenciario (...) Muchas veces la gente del servicio penitenciario tiene a sus propias familias adentro. Y seguro que la mayoría no soñaba de chiquitos que querían ser guardiacárceles, sino que determinada realidad social los ubicó en ese lugar. Muchos te lo dicen: yo tomé este camino porque el otro camino que tenía es el que tomó un primo y ahora él está de ese lado y yo de éste” (Entrevista de Mariano Kairuz, 2008b).

-Usted permitió que me saquen a mi hijo, usted permitió que mi mamá se lo lleve...

-Bueno, entonces no te doy ninguna mano. Esta no es la forma de pedir las cosas, ¿eh? (...) Yo te voy a dar una mano a vos en el Poder Judicial para ver si te lo podemos recuperar y traértelo de vuelta. Vos lo querés a tu hijo, pero este quilombo me lo parás (...) Yo te ayudo y vos me ayudás, porque esto así no sirve. Llegamos a un arreglo, ¿eh? –Finaliza el director del penal al tiempo que la abraza diciéndole: “Tranquilizate. Ya está”–.

En cuanto a los gestos de solidaridad entre las internas, es Marta quien le provee a Julia los documentos falsos que le permitirán salir del país junto a su hijo y la que establece el lazo entre Julia y quien será luego su abogada defensora. En contraposición a la figura del abogado anterior (el cual había sido contratado por la madre de Julia), que presenta siempre una actitud fría y distante, el primer encuentro con la mujer transmite calidez: “Bueno, aquí estamos. Marta ya me conoce, sabe como trabajo. Necesito tu confianza y tu sinceridad. ¿Me tenés confianza?”, Julia responde afirmativamente. Por el contrario, el abogado representa la traición, en tanto secunda a la madre de Julia en su decisión de retener a Tomás. Del mismo modo, Ramiro, el amante de quien fuera la pareja de Julia, realiza ante el juez una declaración de los hechos que precedieron a la muerte que no se ajusta a lo sucedido y al preguntarle ella sobre los motivos de la tergiversación, responde: “Julia, me tengo que ayudar a mí, no a vos”. En este sentido, la comunidad que se constituye dentro de la cárcel es una comunidad formada por mujeres (como la abogada que finalmente defiende a Julia) quienes, según el relato, parecen poseer una mayor capacidad de establecer lazos afectivos sólidos y duraderos.³¹³

Leonera narra, en definitiva, la transformación que experimenta una mujer obligada, por determinadas circunstancias, a constituirse en madre dentro de una cárcel. Para dar cuenta del proceso que implica dicha transformación el relato utiliza dos procedimientos centrales, ligados ambos al movimiento de la cámara: el *travelling* (lateral o vertical) y el plano secuencia que parte de un primer plano o un plano corto para luego retirarse hacia atrás

³¹³ Trapero indica que en general la cárcel de hombres tiene colas infinitas de mujeres que van a visitar a maridos y novios y les llevan a sus hijos. En las de mujeres son otras mujeres las que van a visitarlas: hermanas, amigas, madres” (Entrevista de Mariano Kairuz, 2008b).

(en una suerte de *zoom* invertido) y abrir la imagen ampliando así el campo visual. Son numerosas las ocasiones en las que se emplea el *travelling* (la escena en la que el recorrido de la cámara revela a los dos cuerpos tendidos en el suelo del departamento de Julia, las escenas en las que la celadora toma lista o anuncia la presencia de visitas). Así como también son recurrentes los momentos en los que el relato recurre a la ampliación del campo visual a través del uso de plano secuencia (la escena en la que aparece el cuerpo de una mujer embarazada y al retirarse la cámara generando el ingreso en cuadro de su rostro se advierte que se trata de Julia, aquella en la cual se oye el llanto de un bebé mientras la cámara recorre las celdas de las demás internas para finalmente detenerse en la de Julia o la que se centra en el coro que canta durante los festejos de Navidad³¹⁴ y luego se aleja permitiendo observar la totalidad del salón, entre otras).

La inclusión de este tipo de movimientos, que la cámara realiza siempre despaciosamente, funciona como clave de lectura del filme y responde a la decisión de desarrollar lentamente la historia del mismo. De esta manera, los *travellings* y los planos secuencia van revelando aspectos relativos a la narración que permiten ir construyendo de a poco el universo del filme, en sintonía con el devenir del proceso de transformación que experimenta su protagonista.

Las últimas escenas del filme, en las que Julia huye con Tomás de la casa de su madre, aborda un ómnibus de larga distancia y llega a la frontera con Paraguay, son construidas a partir de una cámara en mano cuyos entrecortados movimientos (en oposición a la lentitud y extensa duración de los anteriores) ponen en escena la tensión de la situación. Finalmente, Julia y el niño suben a la balsa que cruza el río. La bandera paraguaya ubicada en la otra orilla se acerca lentamente. “Falta muy poquito”, expresa ella. Al descender, Julia realiza el trámite migratorio y se aleja caminando con Tomás en brazos hasta salir de cuadro. Los sonidos de un chamamé³¹⁵ que comienzan a escucharse hacen referencia al nuevo espacio en el que se introducen los personajes. En el último plano secuencia del relato, la cámara se

³¹⁴ En los créditos finales de la película se indica que se trata del coro de la unidad penitenciaria de Olmos.

³¹⁵ El tema es “Mi pueblo, mi casa, mi soledad” de Chango Spasiuk, interpretado por él mismo.

aleja lentamente abriendo, por última vez, el campo visual que encuadra así el río, el cielo y la vegetación cada vez más lejana. El movimiento, anteriormente utilizado para proporcionar un mayor nivel de información en determinados momentos de la historia, en este caso retira explícitamente a la cámara de la escena. El proceso de transformación atravesado por la protagonista ha concluido y con él la necesidad de registro.

Capítulo 7

7.1 *Pizza, birra, faso*: la ley del margen

7.1.1 Espacios urbanos. Inclusión y exclusión

El filme se inicia con las imágenes de un operativo policial: varios uniformados rodean a un grupo de personas. A través de un *handy* se escucha el diálogo entre dos policías, pleno de términos que caracterizan al discurso policial: "Un auto particular, con ocupantes en actitud sospechosa", "Señores, negativo, no está registrado el archivo".³¹⁶ Estas breves escenas instalan a la policía como uno de los actores centrales de la historia, una de figura que tendrá un rol clave en el desarrollo de los hechos.

Acto seguido comienzan los títulos del filme, intercalados con imágenes de la ciudad de Buenos Aires. Desde una cámara en continuo movimiento pueden observarse distintos espacios, como la villa miseria de Retiro, la Avenida 9 de Julio, el Obelisco, la autopista Panamericana. Al pasar del registro de lugares al de personajes, el foco es puesto sobre los grupos urbanos excluidos: linyeras, inválidos, una mujer con un niño en brazos pidiendo limosna, jóvenes que limpian los parabrisas de los autos.

En esta primera parte la banda sonora superpone distintos elementos: los acordes extradiegéticos de una cumbia, los sonidos característicos de la ciudad (bocinas, sirenas, autos que frenan y arrancan), la voz proveniente de la radio de un taxi que informa: "Los desocupados serían alrededor de dos millones quinientos mil y los subocupados un millón setecientos mil".

Este prólogo presenta a los principales actores de la narración: la institución policial, los sectores excluidos, la falta de trabajo, la ciudad de Buenos Aires. Las tres primeras instancias irán entrecruzándose con el espacio

³¹⁶ Domin Choi (1999) revela que:

(...) Según el testimonio de Bruno Stagnaro, se trata de un episodio que le ocurrió al mismo equipo de filmación: "Después de filmar la escena del policía coimero los chicos se van con el auto, y en el apuro del rodaje los actores estaban con los chumbos. Nos paró la cana. Nos apuntaron con Itakas, a mí me esposaron... Son las primeras escenas de la película, con los chicos esposados, la policía que va y viene." Así, podemos constatar cómo un acontecimiento azaroso entra a formar parte del mismo film.

que propone la ciudad para configurar el mapa de la narración, un territorio signado por la presencia de límites, de márgenes que separan el adentro del afuera, la inclusión de la exclusión. Coordenadas espaciales y sociales que definen la pertenencia o la no pertenencia. El relato imbrica estos dos ejes para dirigir la mirada hacia la actualidad de una gran ciudad latinoamericana, como es Buenos Aires. La misma resulta claramente reconocible en *Pizza, birra, faso*. A las imágenes iniciales de Retiro y la Avenida 9 de Julio le siguen durante el transcurso de la historia la Plaza Las Heras, el barrio de Once, la Boca, el Puerto, el Aeroparque, la esquina de Libertador y Callao. Es, de las películas analizadas en este trabajo, la que ofrece el más amplio recorrido por la ciudad, que cobra fundamental importancia y funciona como un personaje más. Marc Augé (1996) señala que la ciudad ha sido históricamente objeto de múltiples representaciones en el campo artístico y que en la actualidad, vinculada con la “crisis de lo urbano”, esta representación se hace más difícil.³¹⁷ Así, la película puede considerarse como un espacio que actualiza la reflexión e interrogación sobre lo urbano, sobre sus transformaciones, sus vinculaciones con el sujeto que la habita y con el mundo en el que se inscribe.

El relato presenta una ciudad atravesada en múltiples direcciones por diferentes medios de transporte (colectivos, taxis, automóviles) que configuran, a partir de sus recorridos, el espacio de la narración. El registro que realiza la cámara, en varias ocasiones desde estos vehículos en movimiento, contrapone zonas marginales con otras en las que se evidencia el poderío económico: la villa miseria de Retiro con los lujosos edificios ubicados por detrás, el basural alledaño al Río de la Plata a la altura de la autopista Panamericana con el mismo río a la altura del Aeroparque, la pizzería donde concurren los protagonistas con el restaurante al cual entran a robar, la zona de Retiro y sus característicos puestos de comida rápida con las luminosas publicidades de la esquina de Libertador y Callao, entre otros. Los espacios que habitan y recorren los protagonistas evidencian la creciente pobreza, precariedad y

³¹⁷ El autor señala que:

Si hoy estamos dispuestos a hablar de “crisis de lo urbano”, esto no se debe tal vez simplemente a la circunstancia de los problemas urbanísticos, arquitectónicos y sociológicos que implica o amplifica la extensión de las ciudades, sino más profundamente a que representarse hoy la ciudad se hace más difícil. En este sentido, la crisis de lo urbano remite a una crisis más general de las representaciones de la contemporaneidad (1996: 147).

sordidez de un sector de la ciudad. Pueden observarse niños que juegan sobre un auto desmantelado, hombres que esperan los restos de pizza que otros dejan sobre el mostrador en una suerte de cadena de indigencia, la pauperización de los hospitales públicos (cuando Pablo es atendido en el hospital luego de un ataque de asma, el Cordobés se queja: "Encima hay que pagar esto", ¿"Pagar qué?, si es público", dice Pablo, "Tenés que pagar lo mismo", contesta el Cordobés. En la misma escena Megabom, uno de los cuatro protagonistas, le roba el postre a un anciano que yace en la cama contigua a la de Pablo). Así, esta representación de la ciudad la acerca a la descripción que propone Josefina Ludmer sobre las ciudades latinoamericanas de la literatura: "Territorios de extrañeza, miedo y vértigo, con cartografías y trayectos que marcan zonas y límites, entre fragmentos y ruinas" (2004: 104).

En la primera secuencia del filme los jóvenes se reúnen frente al Obelisco. En un determinado momento deciden saltar la reja y entrar. El interior de uno de los principales monumentos de la ciudad, al que se sitúa como su centro, revela la misma sordidez que el afuera (un cartón de vino tirado en el suelo, recortes de diario pegados en las paredes, suciedad). Como si el símbolo de la ciudad expresara, acorde a ella, su misma dicotomía: un aspecto luminoso, atractivo a los ojos y un aspecto oscuro, sórdido. La contraposición entre luz y oscuridad constituye otro de los elementos de los que se vale el relato para la construcción del espacio dual de la ciudad. Las avenidas iluminadas, el brillo de los carteles publicitarios, aluden a una noche porteña ligada al espectáculo, a lo festivo, a la diversión. La tonalidad fría de las luces de la pizzería a la que concurren Pablo y el Cordobés, así como la del local donde toca la guitarra el hombre sin piernas al que le roban, en cambio, repele la mirada y construye otra noche ciudadana, en la que prevalece la frialdad de la luz de neón o bien la oscuridad. El predominio de situaciones que tienen lugar durante la noche la convierte en una película eminentemente nocturna. La noche parece ser el escenario más adecuado para la observación de aquellas escenas que el día torna menos visibles.

La ciudad aparece cruzada y demarcada por dos elementos que establecen la división entre el afuera y el adentro. Por un lado, la autopista Panamericana, que une-separa la Capital del Gran Buenos Aires, representado como un afuera deshabitado, un basural de grandes dimensiones. Por otro

lado, el Río de la Plata, que funciona como un límite detrás del cual se extiende la esperanza de una vida nueva: “¿Sabés qué estaba pensando?”, le dice el Cordobés a Sandra, “Que podíamos irnos los dos al Uruguay”, “Los tres”, corrige ella, aludiendo al niño por nacer, “Bueno, los tres”, acepta el Cordobés. La escena de la conversación³¹⁸ transcurre frente a ese río tras el cual se concentran todas las opciones de una vida mejor (“Te pido por favor que te vayas”, le dice en la despedida el Cordobés a Sandra, “Hacelo por el pibe”). De este lado del río, del lado de Buenos Aires, no parece haber ninguna posibilidad de futuro. De hecho, la cancelación de todo futuro será lo que ocurra, cuando, en el final, la ciudad expulse a Pablo y al Cordobés no sólo fuera de sus límites geográficos, sino de la vida misma.

Luego de la escena en la que ambos jóvenes organizan el siguiente asalto con el dueño del taxi, una toma aérea permite observar con gran profundidad de campo a Buenos Aires desde la altura (por atrás puede verse nuevamente el río). A lo lejos, atenuados por la distancia, se escuchan los sonidos característicos de la ciudad. Este plano establece una pausa en la narración y funciona como separador entre los hechos que han sucedido hasta el momento y los sucesos que tendrán lugar de allí en adelante, ya que es en el asalto que realizarán el Cordobés y Pablo a continuación donde consiguen las armas para llevar a cabo el robo final. Es decir, en ese momento se establece el paso de los robos menores a la instancia de mayor complejidad que supone el asalto al local bailable. A la vez, con este plano el relato toma

³¹⁸ El tratamiento de la imagen en esta escena contrasta con el que predomina en el resto del filme, ya que la utilización de la luz del atardecer le confiere un clima particular, opuesto al de la mayoría de las restantes situaciones. Al respecto, el director de fotografía de la película, Marcelo Lavintman, sostiene:

Pizza, birra, faso tiene una estética muy urbana, que va de la mano de lo que se cuenta. Eso para mí es muy positivo porque pienso que es la mejor manera de trabajar la imagen. Existen directores de fotografía que creen que está bueno imprimir a cada trabajo su marca personal, yo creo que es fundamental poder interpretar el guión, lo que quiere expresar el director, tratando de que la imagen se adecue a eso. Si hubiera habido más presupuesto, podríamos haberla filmado en 35mm, y haber logrado una imagen más depurada, pero no hubiera tenido nada que ver con la película: la historia pedía a gritos la imagen que tiene. Cuando uno filma en 16 mm, como nosotros en ese momento (más allá de saber o no si luego se va a ampliar), existen algunos requisitos básicos a seguir, como tratar de no usar películas de más de 200 Asas, sobreexponer y no trabajar con los diafragmas más abiertos. En “Pizza, birra, faso” no hice nada de eso: queríamos una imagen partida, que acompañara la historia, con ese toque descuidado que fue lo que se buscó desde el principio (Entrevista realizada por Sandra Grossa, 2005).

momentáneamente distancia de la historia particular de los protagonistas para centrarse en el espacio concreto en que la historia se desarrolla.

En la última escena de la película una larga toma en picado, desde el barco que parte rumbo a Uruguay, permite observar cómo Buenos Aires se aleja lentamente. El tono azulado de la luz del amanecer plantea ciertas correspondencias con la escena en la que el Cordobés y Sandra imaginaban el viaje y el futuro. La voz en *off*³¹⁹ de un policía informa (al otro policía con el que está estableciendo la comunicación, a la vez que al espectador) a través de un *handy* –como en el inicio– sobre los sucesos finales: “Se trata de un NN masculino, aparentemente sin vida por herida de bala. Este patrullero solicita el envío de personal idóneo para verificar el deceso del mismo. Asimismo, se solicita el envío de coche mortuero para el traslado del otro NN, el sospechoso muerto en el enfrentamiento armado acontecido con anterioridad”. Sandra es entonces la única del grupo que puede salir del laberinto mortal en que se transforma Buenos Aires. Si bien su embarazo connota vida y alude al futuro, el porvenir de la joven puede avizorarse como incierto, signado por las marcas del desmembramiento familiar que acaba de atravesar.³²⁰

7.1.2 Espacios sociales. Inclusión y exclusión

Si la narración muestra claramente cómo los protagonistas son espacialmente excluidos, revela asimismo que la exclusión social que éstos experimentan no es menor, y que ambas se determinan mutuamente. Resulta operativo en este sentido introducir el concepto de “isla urbana” que propone Ludmer. La autora sostiene que:

(...) la isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos. En ese territorio las relaciones topográficas se complican en relaciones topológicas: los límites o cesuras identifican a la isla como zona exterior/interior: como territorio adentro de la ciudad (y por ende de

³¹⁹ Se trata de una voz cuya fuente se ubica fuera de cuadro, presumiblemente cerca de los espacios que presenta en ese momento la imagen.

³²⁰ Como sostiene Aguilar:

La familia futura, en una película que ensalza las virtudes del nomadismo lumpen, promete un momento de detenimiento, de fundación o, al menos, de alegría en una familia sin padre. Aunque en momentos de desintegración, tal vez no deban depositarse muchas esperanzas en ese orden ya fisurado que podrá crear Sandra (2006: 53-54).

la sociedad) y a la vez afuera: el territorio se coloca en la división misma (...). Los habitantes de la isla (...) están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera de la sociedad, en la isla y a la vez adentro de la ciudad, que es lo social (...) (2004: 105).

De esta manera, puede pensarse que el grupo integrado por los jóvenes funciona como una de estas “islas urbanas”, al mismo tiempo adentro y afuera de la ciudad-sociedad.³²¹ Los cuatro protagonistas varones forman parte de una sociedad que continuamente los expulsa hacia sus márgenes, en tanto que la situación de Sandra, la única, difiere en parte ya que, si bien integra el grupo, la posesión de la casa familiar le otorga un estatuto social diferente. Los que son ubicados en el margen de la estructura social-espacial –quienes efectivamente habitan un espacio que busca invisibilizarlos– son, además de los cuatro jóvenes, todos los personajes que aparecen en el prólogo de la historia (los que piden limosna, los linyeras, los lisiados, los que limpian los parabrisas de los autos). Quienes se ubican “adentro” son los “ricos y famosos” que van a comer al restaurante asaltado por los protagonistas, los que suben a los taxis que roban Pablo y el Cordobés (“Yo soy un laburante como vos”, le dice el primero de los hombres que asaltan dentro del taxi, “Qué laburante, vos no sos laburante, vos sos empresario o algo así”, responde el Cordobés), los que viven en las lujosas casas del barrio en el que detienen el taxi durante el segundo asalto. En esta escena el Cordobés frena el auto justo antes de que se estrelle contra la vereda. El ruido alerta a los habitantes de una de las mansiones de la cuadra, que descorren las cortinas para observar lo sucedido. El Cordobés dirige a su vez la mirada hacia las ventanas, enmarcado por la ventanilla del taxi. El plano-contraplano que une ambas miradas evidencia la coexistencia de dos mundos diametralmente opuestos (Pablo y el Cordobés acaban de realizar el precario asalto con un cuchillo de cocina y un tenedor), y a la vez la insatisfacción que ese estado de cosas provoca en el Cordobés. Su impotencia se pone de manifiesto en las numerosas ocasiones en las que exige

³²¹ Isla y Míguez plantean la idea de “encapsulamiento” para referirse a la práctica que adopta un sector de la población ante la exclusión:

Frente a la segregación social (cada vez más pronunciada), a la discriminación simbólica o cultural (que erosiona los mecanismos de autoestima y a la vez estigmatiza) y a la arbitrariedad estatal que los reprime pero sin encarnar del todo la norma social, numerosos grupos de jóvenes de sectores marginales se cierran sobre sí, autoreferenciándose (2003: 322).

revancha y asegura “ya me las van a pagar” (el taxista, el dueño del auto, el del local bailable). En una escena similar a la anterior, antes de ingresar al restaurante que van a asaltar, el Cordobés observa el interior del lugar. Su rostro es enmarcado en este caso por los bordes del vidrio repartido de la puerta de entrada. Una subjetiva del Cordobés recorre el espacio iluminado hasta toparse con la mirada de uno de los comensales que audiblemente pregunta: “¿Y éste quién es?”. En las dos escenas mencionadas el reencuadre generado por la ventanilla del auto y el marco de la puerta pone gráficamente en escena la separación que existe entre ambos espacios, ambos universos. Los “otros” son quienes detentan todo lo que los jóvenes anhelan y son representados (ellos y sus posesiones) como inaccesibles.

El relato hace referencia a dos conocidas pizzerías del centro de Buenos Aires: “Ugi’s” y “Banchero”. De esta manera se apela a un saber que se supone compartido por el narrador y el espectador. El mundo narrado por la historia se propone como una extensión del espacio en el que se inscribe el espectador, buscando construir así un verosímil realista. La inclusión de las dos marcas mencionadas, ligadas al consumo de los sectores populares, delimita el espacio por el que circulan los protagonistas de la película, a la vez que da cuenta de la presencia de un consumo para pobres y otro para ricos (ya desde el título el filme alude a productos de consumo popular, así como al modo popular de denominarlos). En este sentido, el restaurante que asaltan los jóvenes se opone por un lado a la pizzería a la que concurren habitualmente y, por otro, en tanto espacio destinado al ocio, al local bailable donde realizarán el asalto final. Resulta significativo que ambos –el restaurante y la bailanta– se ubiquen en el barrio de Once, reforzando la idea de una ciudad polarizada que incluye, en una misma zona, espacios de consumo para diferentes poblaciones.

El local bailable es otro de los espacios al que los jóvenes no pueden acceder. Como el ingreso les es negado por el personal ubicado en la puerta de entrada a tales efectos, intentan subvertir la situación en el robo final, cuando entran a la bailanta pero para robar el dinero de la boletería. De esta manera, el relato conecta la exclusión con el delito. Mientras los jóvenes permanecen en el ámbito de los robos menores, de la estafa –realizada en connivencia con el taxista–, entienden su proceder dentro del marco de una

organización laboral. Es decir, el robo aparece regulado por las mismas pautas que el empleo en general: el taxista funciona como un patrón –de hecho así lo nombran– que es quien detenta los medios (de producción) necesarios (el taxi, las armas) para llevar adelante las acciones delictivas, y los jóvenes como los “empleados” que actúan bajo sus órdenes. Considerar al robo como trabajo supone además cierta estratificación. Así como hay patrones y empleados, dentro de estos últimos también existe un ordenamiento, ya que Pablo y el Cordobés aparecen como los líderes del grupo, los que dirigen el accionar de los otros dos.

Este “trabajo” exige, como cualquier otro, calificación, desenvoltura en algunas áreas, en este caso las relacionadas con la construcción de un rol.³²² Tanto en el taxi como cuando se introducen entre la gente que forma una fila para obtener empleo con el fin de robar billeteras, los jóvenes actúan (en el doble sentido: actuar en términos de llevar adelante la acción, actuar en términos de representar una situación) con eficiencia: “Paren, tipos grandes, qué se van a andar peleando, somos todos argentinos, déjense de joder”, exclama Pablo representando a un joven desempleado en el medio de la pelea que él mismo ha ayudado a armar. Esta escena genera un efecto de desorientación en el espectador, ya que sigue a la inmediatamente anterior en la que Sandra le reclama al Cordobés que busque trabajo. El plano siguiente abre mostrando a los jóvenes en la fila para conseguir empleo (como si el Cordobés hubiera accedido al pedido de la joven), pero luego se devela que están allí para realizar otro robo.

Tal es la asimilación del robo con la figura del empleo que, luego de la estafa que sufren por parte del dueño del auto, Pablo le dice al Cordobés: “¿Sabés lo que tenemos que hacer?, despejarnos un poco”, en alusión al estrés generado por la actividad (el trabajo) que acaban de realizar.³²³

Es la mala relación entre los jóvenes y su “empleador” principal, el taxista, la que los lleva, especialmente a Pablo, a proponer un cambio en el

³²² Kessler señala que para los jóvenes que se dedican con continuidad al robo, éste “empieza a ocupar un lugar central en la provisión de ingresos a tal punto que empiezan a hablar de él llamándolo ‘trabajo’. Se transforma en un trabajo no sólo porque provee ingresos sino también porque su realización requiere del despliegue de un saber práctico” (2004: 97).

³²³ De hecho, es una figura retórica conocida, utilizada en múltiples ocasiones por el cine, la expresión “hacer un trabajo” con relación a cometer un delito.

contrato que tienen hasta el momento: “Mirá Cordobés, ¿nosotros sabés lo que tenemos que hacer? Nos tenemos que independizar. Ese tipo sin nosotros no es nadie. Tenemos que hacer huelga, tenemos que pedir aumento”. El Cordobés manifiesta primero cierta resistencia a dar el paso que sugiere Pablo (como si presintiera que se trata de un salto hacia una esfera en la que no sabrán desenvolverse satisfactoriamente), pero finalmente accede.³²⁴ La escena en la que comentan el final de la película que están viendo por televisión, *Tarde de perros*, resulta anticipatoria de su propia experiencia en el campo del delito “mayor”. “¿Cómo terminó?” (la película) –pregunta el Cordobés–, “Los matan a todos”, responde Megabom, quien será el único en quedar con vida luego del asalto al local bailable.

El discurso de los jóvenes, una jerga propia que mezcla palabras del lunfardo con insultos y modismos adolescentes³²⁵, es otro de los factores que permite pensar la tensión adentro-afuera con relación al conjunto más amplio de la sociedad. El lenguaje los vincula y unifica entre sí, a la vez que los separa de los “otros”, que son, entre otras cosas, los que hablan de manera “diferente”. Es interesante señalar que la tonada del Cordobés, propia de su lugar de origen y la que le confiere el apodo por el cual todos lo nombran, no funciona como un elemento disruptor entre los jóvenes, sino como un rasgo que dota a su decir de una singularidad. El joven utiliza el mismo lenguaje que los otros tres pero atravesado por el acento característico de su provincia natal. De esta manera, lo que prima por sobre las diferencias discursivas regionales es la presencia de un idiolecto que les otorga una identidad de grupo (de hecho, la pasajera del taxi a la que asaltan se presenta como cordobesa pero su modo discursivo la ubica ante los jóvenes en el lugar del “otro”).

³²⁴ Kessler señala que:

(...) la construcción de una carrera (delictiva) implica una serie de movimientos hacia el incremento de racionalidad en la acción: elección de un campo de especialidad, mejor selección de la víctima, intentos de disminución de riesgos. Al mismo tiempo, se trata de aceptar dentro de las consecuencias de sus acciones la posibilidad de “perder”, entendida en el sentido de caer preso y, de modo más extremo, en el de perder, lisa y llanamente, la vida (2003: 111).

³²⁵ Aguilar sostiene:

La banda sonora de los diálogos en la película de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro es el insulto crispado y rabioso de un grupo de jóvenes marginados que está afuera del mito burgués del lenguaje, esto es, de la palabra como moneda de intercambio útil (en Caetano-Stagnaro, las palabras no sirven para decir algo sino para llamar la atención) (2006: 95).

El personaje de Sandra se distancia del resto del grupo por un lado, porque conoce el accionar de los jóvenes y lo desaprueba, pero por otro porque su discurso posee un matiz levemente diferente, relacionado con que su situación social difiere de la de los otros cuatro: como se mencionó anteriormente, Sandra posee una casa familiar y un entorno familiar (del cual de todos modos quiere alejarse).³²⁶

Sandra intenta modificar la vida que lleva exigiéndole a su novio que deje de robar y busque trabajo: “¿Me lo prometés o no?” insiste ante la hesitación del Cordobés, “Sí, pero vos tampoco no entendés un carajo como son las cosas”, replica él. “Cómo son las cosas” refiere a que el ingresar en el mercado laboral no es una opción para el Cordobés. El plano siguiente a la promesa alude a esta dificultad, ya que la escena abre con una toma en picado de los revólveres sobre la mesa, los que utilizarán para realizar el asalto final. A lo único que atina el joven ante el reclamo de su novia es a intentar avanzar dentro del campo del delito, pero no para iniciar una carrera delictiva sino como camino para conseguir el dinero necesario para alejarse de todo. “Sandra, ¿pensás que puedo ser buen papá?”, pregunta el Cordobés pensando en ese futuro inmediato (el transcurrir de la historia opera un cambio en el joven ya que en el comienzo se desliga de la idea de paternidad: “Vas a tener un hijo vos”, le dice Pablo, “Yo no, Sandra”, responde él). La intención del Cordobés es que el asalto al local bailable sea un episodio único, el modo de ingreso a la vida nueva que desea y a la que finalmente no accederá.

³²⁶ Con relación al discurso de los jóvenes y el de Sandra, Emilio Bernini afirma lo siguiente: En el filme de Caetano y Stagnaro la palabra define el estatuto de los lumpenes, más que sus aspectos, sus robos improvisados o su situación social. Si ellos pueden camuflarse en la fila de desempleados, o mezclarse entre los asistentes a la bailanta, es porque nada de sus rasgos físicos los hace notar; su lugar económico en la sociedad se mantiene en una línea difusa que les permite asociarse con quienes disponen de medios para los golpes (el taxista, el proveedor de armas), y ese borde impreciso muestra, más que a un grupo de rateros, a una sociedad en vías de lumpenizarse. Los singulariza aquello que los identifica, un “código restringido”, su propia jerga y sus propios tonos. Por esto, la mujer del grupo es sin embargo exterior a él, aunque no por su imposibilidad física de acompañarlos (el embarazo) sino porque el juicio moral que ella realiza sobre el grupo aparece expresado en una entonación connotativamente diversa. Ella, e incluso el joven del diente de plata, sugieren, con sus voces, una imprecisa diferencia de estatuto social que convive sin embargo con el lumpenaje; la casa familiar, en un caso y la posesión del dinero y de las armas, en el otro, señalan esa diferencia que encarna en la voz (2003: 92-93).

7.1.3 De un territorio a otro

El pasaje del ámbito de los robos menores al del delito "mayor" aparece puntuado por la presencia de la ley, que es representada por la figura de la policía. Así, la institución policial encarna al "otro" que establece de manera concreta el límite entre adentro y afuera. Una sociedad que, en términos globales, expulsa a los jóvenes hacia sus márgenes, toma cuerpo en la figura de la policía, que funciona como el agente conductor de dicha expulsión.

A las escenas del operativo con el que se inicia la película le siguen, a lo largo de la narración, recurrentes apariciones de la institución policial, así como alusiones y referencias a la misma. En una de las escenas, un policía se acerca al automóvil, detenido a causa de un desperfecto, en el que se encuentran los jóvenes que regresan de asaltar el restaurante. El relato crea tensión organizando la escena a partir de un plano-contraplano entre los protagonistas y el policía. La cámara se sitúa a la altura de los ojos de los jóvenes, lo cual agiganta la figura policial enfatizando la impresión de amenaza. "Podrían tirar algo por la manito que les di", sugiere el policía en alusión a la ayuda que ha prestado para reparar el auto. La representación de la policía como una institución corrupta, además de poner en escena otro de los tópicos comunes de la vida ciudadana (el del automovilista que intercambia dinero con la policía a cambio de alguna clase de favor), la ubica en el lugar contrapuesto a la figura de los protagonistas, ya que éstos son caracterizados, sobre todo en el final, a partir de rasgos como la lealtad, la rectitud. Luego de maniatar y arrojar al taxista a la vera de la autopista Panamericana, Pablo y el Cordobés se preguntan qué hacer con respecto a la pasajera del taxi, a la que han involucrado en la situación. El plano siguiente resuelve la incógnita, cuando se observa que deciden llevarla al Aeroparque a tiempo para que aborde su vuelo con destino a Córdoba. Es decir, la narración ubica la violencia y agresividad que caracterizan a los jóvenes como producto de las circunstancias en las que se hallan inmersos, a la vez que pone de manifiesto que al mismo tiempo manejan códigos de reciprocidad (entienden que la mujer les ha realizado un favor e intentan devolverle la atención). La relación que establecen ambos jóvenes con esta mujer puede pensarse como el único lazo positivo que entablan con el mundo social en el que se inscriben. A partir de los dos puntos

de encuentro que se develan (la mujer es cordobesa como el Cordobés, es asmática como Pablo), surge un vínculo que les permite a los jóvenes el desarrollo de ciertas actitudes que no suelen poner en práctica habitualmente. Durante el asalto final se manifiesta un claro espíritu de solidaridad y compañerismo entre los cuatro jóvenes: Megabom trata de distraer a la policía mientras los otros tres realizan el robo, Pablo roba un auto para llevar al Cordobés al Puerto. La camaradería no responde a un criterio de unidad frente a la exclusión (ya que no la manifiestan con otros personajes cercanos a su realidad, como el paralítico al que le roban el dinero), sino que surge producto de la contingencia (alcanza su máxima expresión luego del frustrado asalto), como una forma de construir oposición ante la figura de la policía. Sin embargo, si bien la actitud solidaria posee este carácter práctico (unirse para optimizar la resistencia), no deja de ser una habilidad, una capacidad que detentan los jóvenes, quienes de esta manera resultan humanizados, en contraposición a la representación venal de los policías.

La escena del robo final recurre a una planificación clásica de cine de acción. El montaje alternado permite acceder al accionar de los distintos personajes a través de movimientos rápidos, cortes, *travellings*, paneos. En un determinado momento la cámara *rallentiza* su movimiento recorriendo lentamente cuerpos y rostros, lo cual acrecienta la tensión. Un plano contrapicado agiganta la figura del hombre que regula la entrada al local bailable, el mismo que anteriormente le había negado el ingreso a Pablo y al Cordobés.³²⁷ Al iniciarse los disparos, el volumen de la música se eleva hasta

³²⁷ Estas figuras, los "patovicas" funcionan como sucedáneos de la policía, ya que en un determinado micromundo (la bailanta en este caso) se instituyen como la autoridad principal. Durante la década del noventa, la proliferación de "empresas de seguridad" instaló otra figura, en conexión con la del "patovica": la del vigilador privado, puestos muchas veces cubiertos por ex policías o por policías fuera del horario de actividad. Al respecto, Ciafardini señala lo siguiente:

Muchas agencias de seguridad son propiedad encubierta de jefes policiales en actividad, lo que les permite regular la retención del servicio público (y hasta la estimulación del delito en la zona precisa) para obligar a la contratación del servicio privado. Por otra parte, existe una semiprivatización de la acción policial con sistemas de horas extras o servicios adicionales o especiales combinados con el hecho de que muchos policías en actividad prestan servicio "fuera del horario" institucional en la agencia de seguridad propiedad del mismo superior jerárquico que tienen en la institución. Todo ello genera una concentración de actividad policial privada, semiprivada y hasta oficial en las zonas que son negocio para estos "gerentes mixtos público-privados" de la seguridad y una ostensible desprotección y desatención de las inmensas áreas de los que no pagan (2006: 50).

un primer plano sonoro opacando el sonido de las voces y los gritos. De esta manera, la música abandona la diégesis para ejercer una función de contraste: la connotación festiva que sugiere el ritmo de cumbia se contrapone al dramatismo que introducen las heridas y muertes.³²⁸ La persecución hasta el Puerto donde finalmente arriban los protagonistas y la policía, responde asimismo a los lineamientos de la narración policial clásica: la cámara en movimiento registra el vertiginoso recorrido del auto en el que huyen Pablo y el Cordobés a través de la ciudad nocturna. Las sirenas policiales indican que los perseguidores los siguen de cerca. Finalmente ambos, perseguidores y perseguidos, arriban al Puerto, desde donde partirá el barco rumbo a Montevideo. El Cordobés se despide de Sandra en tanto que Pablo se prepara para enfrentar a la policía. El último encuentro entre la policía y el Cordobés se produce en una larga toma fija, sin corte, con un montaje interno al cuadro que permite observar tres instancias simultáneamente: dos policías entran sigilosamente al cuadro por el lateral, en un segundo plano puede verse al Cordobés de espaldas, doblado sobre sí mismo, y más atrás el barco que comienza a alejarse hasta salir de cuadro. Se escucha la voz de uno de los policías que luego de acercarse al Cordobés y levantarlo tomándolo de las axilas indica: "Parece que está muerto". La resolución del enfrentamiento entre Pablo y la policía, en cambio, sucede fuera de campo, ya que el espectador no accede a estas imágenes y sólo puede reponer la información de lo acontecido a través de los datos que provee otro de los policías en el diálogo con el que finaliza la historia. En cuanto a los otros dos jóvenes, uno muere por un disparo policial a la salida del asalto, en tanto que la última imagen del otro, el único que presumiblemente queda con vida, lo muestra a los pies de un policía que lo golpea sistemáticamente.

³²⁸ En realidad, si bien la música de cumbia tiene una connotación alegre, festiva, las letras de las canciones que incorpora el relato (escritas por Bruno Stagnaro), describen las dificultades de la vida actual de los jóvenes como el Cordobés, como Pablo. Una estrofa, por ejemplo, expresa: *Negrita mía, no llores de esa forma/ si digo esto es porque no hay escapatoria/ soy un pobre vago, estoy desempleado/ todo lo que hago siempre termina para el carajo/ Adiós mi negra, yo me quedo en la vereda/ pidiendo de nuevo, cada instante y cada vena. Puede pensarse a esta cumbia en relación con el fenómeno de la "cumbia villera", surgido en los inicios de los años 90, como una forma de reivindicar el lenguaje y los tópicos característicos de los sectores marginales.*

De este modo, la policía es la que clausura el relato (así como quien lo abre) a través de los encuentros finales –y mortales en tres de los casos– que sostiene con cada uno de los jóvenes.

Puede concluirse que *Pizza, birra, faso* propone, desde el cruce de dos perspectivas, la espacial y la social, un abordaje de varios ejes temáticos que a su vez se relacionan entre sí: la marginalidad, la exclusión, la juventud, desarrollados en un espacio clave: la ciudad de Buenos Aires.

Desde la perspectiva espacial, el relato presenta a la ciudad como demarcada por fronteras que separan las zonas de posible acción para los jóvenes protagonistas de aquellas cuyo acceso no les es permitido. La narración pone de manifiesto la polarización de una ciudad que cada vez más vincula los espacios con la capacidad de consumo de sus habitantes. Si bien los protagonistas circulan libremente por las calles de la ciudad, cada vez que ingresan en una zona “prohibida” la imagen se encarga de hacer visible cierta incomodidad, cierto desfasaje, evidenciando la no pertenencia de los jóvenes a dichos espacios (el restaurante, el Aeroparque, el barrio donde detienen el taxi). En cambio, cuando circulan por los espacios marginales que habitan cotidianamente, se produce una suerte de ensamblaje del personaje con el paisaje. La puesta en escena de esta polarización cuestiona la naturalización de una mirada que demuestra indiferencia cuando la miseria (de los espacios y los personajes) se circunscribe a un determinado ámbito, e incomodidad si esta miserabilidad atraviesa las fronteras de su nicho para introducirse en el espacio reservado para los “otros”.

La resolución de la tensión entre permitido-prohibido, adentro-afuera se produce con el acorralamiento de los marginales en, justamente, el margen de la ciudad, donde se efectiviza su expulsión final (las muertes de los dos protagonistas tienen lugar al límite de Buenos Aires, frente al río que marca la frontera).

Desde la otra perspectiva analizada, el relato da cuenta de la imposibilidad de inscripción en el tejido social que rige para los protagonistas. Dicha imposibilidad se verifica sobre todo en la dificultad para ingresar en el mercado laboral. Una posible lectura de la historia indica que es esta exclusión del mapa social, ejemplificada en la dificultad de inserción a partir de la falta de empleo, la que conduce a los protagonistas al delito. Los jóvenes entienden las

prácticas delictivas que realizan como incriptas en un marco laboral, es decir, tienen incorporada la dinámica propia del empleo y muchas de sus variables: relación patrón-empleado, estratificación entre los empleados, etc. Incluso el dinero obtenido a través de los robos es utilizado para comprar comida y pagar eventuales entradas al local bailable, es decir, destinado al ocio y la alimentación, el mismo fin al que suele destinar su dinero la población que se halla inmersa en el sistema laboral. De esta manera, la narración construye a los protagonistas como sujetos que, impedidos de tomar otro camino por las trabas que les impone el contexto social, optan por la alternativa que sí les resulta posible (el campo de los delitos menores).³²⁹

Para la construcción del perfil de los protagonistas resulta fundamental generar identificación entre éstos y el espectador. El relato logra dicha situación a partir de la incorporación de varias tomas subjetivas que permiten acceder a la mirada de, especialmente, el Cordobés. Así, en numerosas ocasiones puede observarse una imagen que luego el plano siguiente liga a la mirada del joven, así como en otros casos el objetivo se detiene sobre su rostro, permitiendo al espectador la observación del mismo.

En consonancia con el género narrativo en el cual el filme se inscribe (el policial), el Cordobés presenta algunas características del héroe fuera de la ley. Su muerte, y las circunstancias en las que ella se lleva a cabo, completan de manera efectiva la idea de heroísmo y cierran el círculo de la identificación. En este sentido, la representación de la policía se construye en directa oposición a la de los protagonistas, configurándose como la réplica ideal para que la figura de los jóvenes adquiera la dimensión buscada. La institución policial se erige además como la que personifica las prácticas expulsoras que esa abstracción que es la sociedad alienta contra los jóvenes. En relación con lo antedicho, puede discutirse la estructura dicotómica que presenta la historia, cierta idealización de lo marginal, así como la eficacia del sistema de identificaciones antes mencionado (propio por otra parte del género narrativo en el que se inscribe el filme), ya que éste siempre reduce la capacidad de tomar distancia del objeto y por lo tanto de construir una mirada crítica. Sin embargo, y a pesar

³²⁹ Como se mencionó, el ámbito del delito mayor no constituye para los jóvenes un campo de acción viable, lo cual queda explicitado en la falta de habilidad que exhiben para desempeñarse durante el robo final.

de ello, la película posee la particularidad de ser una de las primeras en elegir una imagen áspera, desprolija y errática como soporte para el desarrollo de ciertas temáticas, lo cual le otorga, en el marco de un análisis como el realizado en este trabajo, un grado de distinción.

7.2 Bolivia: las fronteras del universo laboral

7.2.1 Espacios de trabajo

“Bueno, el trabajo aquí no es ninguna ciencia, empezamos a la mañana temprano y cerramos cuando ya no hay más nadie. De lunes a viernes, los días hábiles, cerramos más temprano, a la 1 o 2. Los fines de semana no, los fines de semana abrimos toda la noche, viernes, sábado y domingo, ¿entendés?”.

Las instrucciones que imparte la voz en *off*³³⁰ funcionan como contrapunto de los planos fijos, en blanco y negro que, simultáneamente al decir, la cámara va revelando en su recorrido fotográfico por el local: un reloj colgado en la pared, un plano general del lugar vacío, el televisor, la cocina, el mostrador, la parrilla, los posters en la pared. Se detiene por último ante dos hojas de papel pegadas sobre el vidrio de la ventana en las cuales puede leerse: “se necesita parrillero/cocinero”.³³¹

En el final de este prólogo la escena recobra explícitamente el movimiento: un auto y una persona que cruza la calle se interponen brevemente a la vista general del exterior de la parrilla, ubicada en alguna esquina de Buenos Aires. “Decime una cosa, ¿aprendiste a hacer asado allá en Perú?” –indaga el dueño– “No, yo no soy peruano, soy boliviano” –explica Freddy, el empleado recién contratado–.

Extradiegéticamente comienzan a escucharse los acordes de un tema musical interpretado por un grupo boliviano de folklore, “Los Kjarkas”. Simultáneamente al sonido de la canción, los títulos de la película van inscribiéndose sobre la imagen y audio de un partido de fútbol. Se trata de un encuentro disputado entre las selecciones boliviana y argentina, lo cual instala la idea de la controversia Argentina-Bolivia (el que se exhibe es el fragmento en

³³⁰ En este caso la voz responde a un diálogo entre el dueño del local y el nuevo empleado, que posiblemente ha tenido lugar poco tiempo antes del momento en que se muestran las imágenes del espacio. Se trata entonces de una voz perteneciente a la diégesis (por lo tanto voz en *off* siguiendo el criterio utilizado por Metz, 1991) aunque su fuente se encuentre fuera de campo y la imagen no reponga luego el lugar desde donde se ha emitido el sonido.

³³¹ Por la minuciosidad que presenta, esta sucesión de planos podría relacionarse con la noción de “catálisis” propuesta por Barthes (1987). Son imágenes que colaboran en la constitución de la atmósfera del lugar, además de generar cierta impresión de “realidad” (el “efecto de realidad” del que habla Barthes).

que el equipo argentino convierte un gol explicitando así su "dominio" sobre el equipo boliviano).³³²

Luego de estas primeras escenas continúa la descripción del lugar, recomenzando por una imagen del exterior de la parrilla y siguiendo con un plano del reloj que indica las siete de la mañana, una manera de señalar que el tiempo de la narración se ha echado a correr. De este modo, se presenta primero el interior de la parrilla, luego la cámara sale hacia la calle para mostrarla desde el exterior y finalmente vuelve a introducirse en el local permitiendo así que la totalidad del espacio en el que va a tener lugar la historia sea claramente aprehendido por el espectador.

Si bien se establece una explícita vinculación entre el espacio exterior (la esquina en que se encuentra la parrilla) y el interior de la misma a partir de imágenes que conectan a uno con otro (enfocando a quienes entran y salen), la mayor parte del relato transcurre en este espacio interior que aparece a su vez subdividido en varios escenarios: las mesas, el mostrador, la cocina, el lugar donde se cambian los empleados, los baños. La descripción se completa con la llegada de los parroquianos habituales: tres taxistas y un vendedor ambulante. Ellos más Enrique –el dueño siempre presente del local– y los dos empleados, –Rosa y Freddy–, conforman el resto de los personajes que intervienen en la narración.

Todos los datos aportados hasta aquí constituyen un material suficiente como para que el espectador se sitúe rápidamente y construya una imagen del escenario en el que se desarrollará la historia. Se trata obviamente de una parrilla modesta, claramente reconocible en su ambientación, diseño y estructura, que funciona como un parador antes que como un restaurante. Tanto los taxistas como el vendedor evidencian una familiaridad entre sí y con el dueño y la empleada que pone de manifiesto el tipo de relación que se ha establecido entre ellos. Si bien el ambiente del lugar no es cálido ni acogedor, adquiere características hogareñas debido a la utilización que los clientes hacen del mismo.

³³² La voz que relata el partido de fútbol corresponde a la de un locutor conocido en el ámbito de los medios de comunicación argentinos por sus posturas xenófobas. Este dato también adelanta o preanuncia lo que la narración revelará de allí en adelante (además de apelar a un saber del espectador que es compartido por la instancia enunciativa).

El relato utiliza un arco amplio de procedimientos para narrar las situaciones que tienen lugar en este micromundo. Por momentos tomas de escasa duración, unidas a través de cortes directos, envían de una situación a otra sin dilaciones. En otros casos, la cámara sigue los movimientos de los personajes que entran al lugar o el ir y venir de los dos empleados extendiendo la duración de la toma hasta darle carácter de plano secuencia. La dilatación se exagera cuando el registro de los movimientos se *rallentiza* posibilitando así una observación aún más minuciosa de los acontecimientos. En la escena en la que Freddy se comunica telefónicamente con su familia en Bolivia, un lento *zoom* va acercando su rostro al objetivo hasta llegar a un gran primer plano. A través de un montaje paralelo³³³ pueden observarse los rostros de los dos hombres que organizan esta especie de locutorio gesticulando lentamente, como siendo inspeccionados por la cámara. La música extradiegética que comienza a escucharse en esta escena con la siguiente: el exterior de la parrilla y luego el quehacer cotidiano dentro de la misma. La *rallentización* que continúa da cuenta del carácter repetitivo y monótono del accionar diario (Rosa lavando platos, llevando la bandeja, parroquianos que comen y beben, manos que intercambian dinero) y extiende la duración de los movimientos para caracterizarlos como atravesados por una suerte de eternización.

El fin de los acordes musicales que indica el cierre de esta secuencia es sucedido por el sonido de la pelea de box que se transmite por televisión. Utilizando un plano picado para sumergirse de lleno en la escena, la cámara toma desde cierta altura el ring para luego descender y situarse a la par de los boxeadores. Las imágenes de la pelea ocupan todo el campo visual convirtiéndolo en una gran pantalla de televisión ante la cual el espectador tiene una visión privilegiada. Lo mismo sucede cuando, luego de finalizar el primer día de trabajo, Freddy se dispone a dormir sobre la mesa de un bar: el plano siguiente abre con las imágenes y el sonido (proveniente del televisor) de una película que se expande tomando la totalidad del cuadro. En ambos casos la cámara le otorga al espectador la posibilidad de acceder primero a estas imágenes transformándolas en películas dentro de la película mayor y luego las introduce en la historia ubicándolas como procedentes del televisor.

³³³ Como se señaló en el Capítulo 4, las dos acciones que vincula el montaje paralelo no guardan relación temporal entre sí.

El relato establece rupturas entre el plano de la imagen y el del sonido en varias ocasiones a partir del uso de la voz en *off* que escinde ambas instancias. Además de en la mencionada escena inicial, esto sucede cuando las voces de los dos taxistas se superponen al sonido e imagen de la película (el espectador ve la imagen del filme a la vez que escucha el diálogo entre ambos). En otro momento, las voces en *off* de Enrique y Héctor, el vendedor que es cliente de la parrilla, se yuxtaponen a las imágenes del mismo Héctor y otros parroquianos comiendo en el lugar. Este último diálogo adquiere así cierta abstracción, desprendiéndose de un anclaje espacial y temporal concreto ya que no hay referencias explícitas a las circunstancias en las que ha tenido lugar.

La organización del encuadre da cuenta de la diversidad de procedimientos que utiliza el relato, en este caso a través de la variedad de planos que incorpora. El exterior de la parrilla es enfocado desde planos generales o medios, el interior es representado a partir de planos generales picados, medios o primeros planos (de los rostros, de las manos intercambiando dinero, sirviendo comida). Fragmentos de cuerpos pasan por delante de la cámara llegando a ennegrecer completamente el cuadro. En una ocasión la cámara se ubica por detrás de las tiras de plástico de una cortina, fraccionando de manera vertical la imagen. Los planos secuencia que recorren el ambiente se alternan con escenas trabajadas a partir de planos de poca duración, como por ejemplo la de la pelea final o la que tiene lugar cuando Freddy y Rosa van a bailar. Los numerosos diálogos que incorpora la narración son presentados a partir del plano y contraplano clásico, a través de un plano general que comprende a los dos participantes o bien de la alternancia de un plano y contraplano que cuenta con la presencia de ambos participantes (mostrando por ejemplo el rostro de uno y la espalda del otro).

La cámara circula por esta gran variedad de encuadres y movimientos sin ubicarse nunca en los ojos de los personajes (no aparecen subjetivas salvo en un solo caso: la escena final en la que el Oso le dispara a Freddy), componiendo el cuadro en función de guiar la mirada del espectador en un recorrido determinado.

Los tres días durante los que transcurre la historia se organizan en base a un criterio lineal y cronológico, marcado por la presencia del reloj que abre la

narración, aparece luego indicando las nueve de la mañana, promediando la primera jornada de trabajo (a las cuatro de la tarde) y en la última secuencia del filme, en la que puede percibirse a lo lejos.

La estilización de la imagen, lograda a partir del uso de *rallentizaciones*, movimientos de cámara y de la presencia de música extradiegética o de silencios, aleja constantemente la inscripción de la puesta en escena en el verosímil realista. El criterio formal elegido para la representación de lo espacial-temporal recuerda a cada momento la presencia del dispositivo, reenviando necesariamente a la instancia enunciativa. La imagen estilizada constituye el entramado sobre el cual se articula el tema de la película, que sí establece vínculos con el verosímil realista en la referencia a cuestiones como la crisis laboral y social, la explotación, la xenofobia, la inmigración.

7.2.2 Trabajo e ideología

Para analizar el modo en que el filme aborda las cuestiones recién mencionadas (crisis laboral, xenofobia, etc.) resulta pertinente considerar el análisis realizado por Slavoj Žižek sobre la noción de síntoma³³⁴, dado que el mismo permite establecer varias relaciones sobre la representación del trabajo en *Bolivia*. En primer lugar, es preciso entonces reproducir brevemente el recorrido analítico planteado por el autor en torno a dicha noción.

Žižek inicia su trabajo partiendo de la afirmación sostenida por Lacan sobre que habría sido Marx, antes que Freud, el “creador” de la noción de síntoma. Žižek se interroga sobre las condiciones que hicieron posible que Marx, analizando el mundo de las mercancías, produjera una noción que se aplica en el campo del psicoanálisis a los sueños y a los fenómenos histéricos. En respuesta, sostiene lo siguiente:

(...) hay una homología fundamental entre el procedimiento de interpretación de Marx y el de Freud. Para decirlo con mayor precisión, entre sus análisis respectivos de la mercancía y de los sueños. En ambos casos se trata de eludir la fascinación propiamente fetichista del “contenido” supuestamente oculto tras la forma: el “secreto” a develar mediante el análisis no es el contenido que oculta la forma (la forma de las mercancías, la forma de los

³³⁴ “¿Cómo inventó Marx el síntoma?”, en *El sublime objeto de la ideología* (Žižek, 1992) Includido también en *Ideología. Un mapa de la cuestión* (Žižek, 2003).

sueños) sino, en cambio, el "secreto" de esta forma. La inteligencia teórica de la forma de los sueños no consiste en penetrar desde el contenido manifiesto a su "núcleo oculto", a los pensamientos oníricos latentes. Consiste en la respuesta a la pregunta: ¿por qué se transpusieron en forma de sueño? Sucede lo mismo con las mercancías: el problema real no es penetrar hasta el "núcleo oculto" de la mercancía –la determinación del valor que tiene por cantidad de trabajo consumido en su producción– sino explicar por qué el trabajo asumió la forma del valor de una mercancía, por qué el trabajo puede afirmar su carácter social sólo en la forma mercancía de su producto (Zizek, 1992: 35).

Así, el "secreto del sueño" no se encuentra en el contenido latente del sueño, oculto tras el texto manifiesto del mismo, ya que en general el pensamiento latente es un pensamiento "normal", aunque pueda ser desagradable, de naturaleza no sexual y no "inconsciente" sino preconsciente o consciente. En determinados momentos dicho pensamiento es atraído hacia el inconsciente porque se enlaza a un deseo ya reprimido, un deseo que no tiene nada que ver con el pensamiento latente del sueño. Este deseo queda sometido al tratamiento psíquico anormal –al trabajo del sueño– si, como lo indica Freud: "un deseo inconsciente, derivado de la infancia y en estado de represión, ha sido transferido a él" (Freud, citado por Zizek, 1992: 37).

Se trata de una estructura triple ya que siempre hay tres elementos que funcionan conjuntamente: el texto del sueño manifiesto, el contenido del sueño latente o pensamiento y el deseo inconsciente articulado en el sueño. Sobre este último Zizek señala que:

Este deseo se conecta al sueño, se intercala en el interespacio entre el pensamiento latente y el texto manifiesto. No está por tanto "más oculto, más al fondo" en relación con el pensamiento latente, sino que, definitivamente más "en la superficie" y consiste enteramente en los mecanismos del significante, en el tratamiento al que queda sometido el pensamiento latente. Dicho de otra manera, su único lugar está en la forma del "sueño": la verdadera materia del sueño (el deseo inconsciente) se articula en el trabajo del sueño, en la elaboración de su "contenido latente" (Zizek, 1992: 37-38).

La tarea es entonces, en primer lugar, descartar la idea de que un sueño es una confusión sin sentido, para pasar a concebirlo como un fenómeno que transmite un mensaje reprimido, que puede ser descubierto a través de la interpretación. En segundo lugar, eliminar la fascinación por el núcleo de significación, por el "significado oculto" del sueño, por el contenido que pueda

haber detrás de la forma del sueño, para centrar la atención precisamente en esa forma, en la forma en que fueron “reordenados” los pensamientos oníricos latentes durante el trabajo del sueño (a través de los mecanismos de condensación y desplazamiento).

Es aquí donde Zizek establece la analogía interpretativa con el análisis que realiza Karl Marx de la mercancía en *El Capital*, ya que en dicho análisis Marx también procede a través de dos etapas. El primer paso consiste en descartar la idea de que el valor de una mercancía depende del azar, por ejemplo de la interacción entre oferta y demanda, para centrar la atención en el significado oculto tras la forma-mercancía. En segundo lugar, es preciso deshacerse aquí también de la fascinación por dicho significado (el “misterio” oculto tras la forma-mercancía), para centrar la atención precisamente en dicha forma. Es decir, centrar la atención en el proceso mediante el cual el trabajo asume la forma de una mercancía, el proceso por el cual el trabajo afirma su carácter social sólo en la forma-mercancía de su producto. De esta manera:

El intercambio de mercancías implica una doble abstracción: la abstracción que parte del carácter cambiante de la mercancía en el acto de intercambio y la abstracción que parte del carácter concreto, empírico, sensual y particular de la mercancía (en el acto de intercambio, la determinación cualitativa particular, precisa, de una mercancía no se toma en cuenta. La mercancía se reduce a una entidad abstracta que –independientemente de su naturaleza particular, de su “valor de uso”– posee “el mismo valor” que otra mercancía por la que se intercambia) (Zizek, 1992: 42).

Durante el acto de intercambio los individuos proceden en base a un cierto no-conocimiento del proceso que se está llevando a cabo. Es decir, a pesar de saber que el dinero, como todos los demás objetos, cambia con el tiempo, éste es tratado como si fuera una sustancia inmutable, sobre la cual el tiempo no actúa. Y esta es justamente la condición de posibilidad del proceso de intercambio: se trata de una realidad que es posible sólo si los individuos que participan en el intercambio no son conscientes de cómo opera, de su propia lógica. Es decir, es una realidad que requiere de un no-conocimiento de sus participantes ya que si éstos supieran “demasiado” sobre ella esta realidad se disolvería.

Zizek liga entonces el análisis realizado hasta el momento con la noción de ideología:

Esta es probablemente la dimensión fundamental de la "ideología": la ideología no es simplemente una "falsa conciencia", una representación ilusoria de la realidad, es más bien esta realidad a la que ya se ha de concebir como "ideológica", –"ideológica" es una realidad social cuya existencia implica el no-conocimiento de sus participantes en lo que se refiere a su esencia–, es decir, la efectividad social, cuya misma producción implica que los individuos "no sepan lo que están haciendo". "Ideológica" no es la "falsa conciencia" de un ser (social) sino este ser en la medida en que está soportado por la "falsa conciencia". Hemos llegado finalmente a la dimensión del síntoma, porque una de sus posibles definiciones también sería "una formación cuya consistencia implica un cierto no-conocimiento por parte del sujeto": el sujeto puede "gozar su síntoma" sólo en la medida en que su lógica se le escapa y la medida del éxito de la interpretación de esta lógica es precisamente la disolución del síntoma (Zizek, 1992: 46-47).

El autor vuelve luego sobre la idea de Lacan profundizando el concepto: Marx "inventó" el síntoma detectando una fisura, una asimetría que niega el supuesto universalismo de los derechos y deberes burgueses. Esto no supone la imperfección de dichos principios universales sino que dicha asimetría es parte de su constitución. Así, esta imperfección funciona como el síntoma que permite que el universal alcance su forma final.

Lo recién mencionado puede graficarse a través de dos ejemplos. El primero aparece en el caso del universal "libertad". El mismo incluye diferentes tipos de libertades (de expresión, de prensa, de comercio, de culto, política, etc.), pero también una libertad particular: la del obrero a vender "libremente" su fuerza de trabajo en el mercado. Al vender su trabajo "libremente" el obrero pierde su libertad. Esta aparente paradoja es la que en realidad permite la efectivización del resto de las libertades del sistema burgués. Por lo tanto, para que dichas "libertades" puedan existir es necesario que exista un tipo de libertad que en realidad es lo opuesto a ella, es decir, una no-libertad.

El segundo ejemplo puede observarse en la idea de intercambio justo dentro del mercado. Entre las mercancías que circulan en el mercado se encuentra una cuyo tipo es particular: la fuerza de trabajo que, como se dijo recién, es vendida por el obrero. Esta mercancía es la que produce que el intercambio equivalente se convierta en su propia negación, a través de la explotación. Pero la fuerza de trabajo no es explotada porque su pleno valor no es remunerado sino porque el trabajo produce un determinado plusvalor (del

cual el dueño de los medios de producción se apropia). Es decir que la existencia de esta mercancía peculiar (por la que no puede obtenerse un intercambio equivalente) es la que permite en realidad que el “resto” de las mercancías circulantes en el mercado sean intercambiadas.

7.2.3 La forma del trabajo

A partir de los conceptos recién mencionados es posible establecer un primer lazo con el análisis del filme. *Bolivia* escenifica claramente el funcionamiento sintomático de las sociedades capitalistas actuales, es decir, revela el síntoma que niega, por su propia existencia, las ideas de libertad e igualdad (y al hacerlo las reafirma como tales).

Freddy representa a uno de quienes venden “libremente” su fuerza de trabajo en el mercado. El “comprador” en este caso, Enrique, propone un contrato cuyas condiciones lindan prácticamente con la esclavitud. Si bien como se señaló, no es la equivalencia entre trabajo y salario la que no es justa (dado que la venta de la fuerza de trabajo en tanto mercancía nunca podría obtener un intercambio equivalente en salario por el plusvalor que constitutivamente supone), las condiciones en que esta relación se lleva a cabo: extensas jornadas laborales, baja remuneración y ausencia de los beneficios que otorga el sistema laboral dentro del marco legal, son las que permiten caracterizarla como cercana a la esclavitud.³³⁵

³³⁵ Acerca de las características del trabajador y de la composición del proletariado en la actualidad, Hard y Negri expresan lo siguiente:

Debemos reconocer que el sujeto del trabajo ha cambiado profundamente. La composición del proletariado se ha transformado y con ella debe cambiar también nuestra comprensión del mismo. En términos conceptuales, entendemos al proletariado como una amplia categoría que incluye a todos aquellos cuyo trabajo está directa o indirectamente explotado por el capitalismo y sujeto a las normas de producción y reproducción del mismo. En la era previa, la categoría del proletariado se centraba, y por momentos estaba efectivamente subsumida, en la clase trabajadora industrial, cuya figura paradigmática era el trabajador varón de la fábrica masiva. A esa clase trabajadora industrial se le asignaba con frecuencia el papel principal por sobre otras figuras del trabajo (tales como el trabajador campesino y el trabajador reproductivo), hoy en día esa clase casi ha desaparecido de la vista. No ha dejado de existir, pero ha sido desplazada de su posición privilegiada en la economía capitalista y su posición hegemónica en la composición de clase del proletariado. El proletariado ya no es lo que era, pero esto no significa que se haya desvanecido. Significa, por el contrario, que nos enfrentamos otra vez con el objetivo analítico de comprender la nueva composición del proletariado como una clase (2000: 47).

En las sociedades capitalistas actuales, señala Zizek, las relaciones entre las personas no aparecen planteadas en términos de dominación y servidumbre (como sucedía en el orden feudal), sino que tienen lugar entre individuos “libres”, iguales ante los ojos de la ley. El modelo es el intercambio de mercado: dos personas se encuentran y relacionan poniendo en juego sus intereses y posesiones. Cada cual posee algo –una mercancía– que al otro le interesa. Ahora bien, lo que en realidad sucede es que:

Con el establecimiento de la sociedad burguesa las relaciones de dominio y servidumbre se reprimen, aparentemente hay relaciones entre sujetos libres, despojados de todo fetichismo, pero la verdad reprimida –la persistencia del dominio y la servidumbre– surge en un síntoma que subvierte la apariencia ideológica de igualdad, libertad y demás (Zizek, 1992: 53).

En una sociedad fracturada por la crisis social, la falta de trabajo y la pobreza son los mismos sujetos víctimas de la explotación los que aceptan y, más aún, se disputan el ingreso en el sistema, ya que éste resulta más beneficioso que la ausencia de empleo, por ende de dinero, por ende de alimentación: “Acá –en Argentina– por lo menos hay para poder comer”, señala Freddy, comparando su situación actual con la de su país natal.³³⁶ De esta manera, en un mercado laboral en el que las opciones son sumamente exiguas, el empleador logra imponer cualquier tipo de condiciones a sabiendas de que serán aceptadas sin cuestionamientos. En una oportunidad en la que Enrique le recrimina a Rosa su llegada tarde, ella responde: “Yo no tengo problema en quedarme hasta tarde y no le pido horas extras”, “Bueno –contesta Enrique–, pero ése era el arreglo. Además, si no te gusta ya sabés: la puerta está abierta...”

La falta de opciones laborales ha expulsado durante las últimas décadas a cada vez más importantes franjas de la población latinoamericana hacia otros mercados, entre los cuales Buenos Aires aparece como uno de los más convocantes, ya que su estructura laboral contempla la inmigración como una

³³⁶ Al respecto Estela Grassi señala que en este contexto: “El derecho a trabajar con derecho a un salario mínimo, estabilidad de la ocupación, etc., deviene en mera necesidad de trabajar bajo mínimos requisitos contractuales de amparo” (2003: 68).

forma de resolver las necesidades de mano de obra. En este sentido, la confusión de Enrique (“¿Aprendiste a hacer asado en Perú?”) da cuenta de la indiferencia con que es considerada la idiosincrasia propia de la cultura a la que el trabajador pertenece. Para Enrique representa lo mismo que Freddy sea peruano, boliviano o de cualquier otra nacionalidad latinoamericana dado que su identidad carece de relevancia al momento de decidir su contratación. Es más, representa lo mismo Freddy que cualquier otro trabajador, el que vendrá luego de su muerte, por ejemplo. La subjetividad del individuo no es más que un dato que acompaña los factores que sí adquieren significación: la capacidad de trabajo, la aceptación de las precarias condiciones en las que éste se lleva a cabo. Al respecto, resulta interesante destacar que el propio Enrique, es decir, quien en tanto patrón funciona como exponente de la clase dominante, cumple el mismo extenso horario laboral que impone a sus empleados, si bien lo hace desde otra posición y percibiendo otra clase de beneficios. Esto permite observar que el sistema suele absorber también a aquellos que tendrían la posibilidad de ubicarse en otra posición dentro del mismo.

La situación laboral de Freddy se ve agravada, además, por la xenofobia que detentan en mayor o menor medida casi todos los personajes que lo rodean. En este sentido, puede observarse cómo la inmigración, que resulta funcional a la organización del mercado laboral porque cubre ciertos sectores del mismo que son descartados por otros trabajadores, desempeña a la vez otras “funciones”, ya que indirectamente colabora en la conformación de la subjetividad e identidad de los sujetos nativos del país que la recibe. Así, Freddy funciona para Enrique y para el Oso como un “otro” (el gran “Otro” latinoamericano), a través del cual constituyen, en cierta medida, su propia identidad (definida por la distancia respecto a ese “otro” al que se descarta).

El antagonismo (en términos de Laclau y Mouffe, 1987) aparece como el límite que permite estructurar la vida social a partir de los efectos que produce. Es decir, el antagonismo, el rechazo hacia la alteridad, resulta fundamental para la congruencia de una determinada comunidad, porque es a partir de la distancia, de la diferencia que se establece con este “otro” que la estructuración de tal comunidad resulta posible. En términos de Žižek: “(...) algo debe ser excluido para que la realidad social pueda constituirse” (2003: 39).

Enrique, el dueño de la parrilla, es representado en el filme como un argentino “típico” y por ende la parrilla se construye como un espacio teñido de “argentinidad”. En este sentido, tiene relevancia que haya una foto de Gardel en la pared, varios pósters de equipos de fútbol y, en el plano del lenguaje, que aparezca tanto el argot característico de los taxistas como el acento familiar del decir cordobés. Prácticamente eliminadas las referencias a la oposición porteños-cordobeses, los bloques se alinean en torno al eje de la nacionalidad: argentina-extranjera (sea esta última paraguaya, boliviana, uruguaya, etc.).

Las actitudes hostiles y xenófobas se despliegan en un arco que va desde el comentario de Héctor, el vendedor, al dueño: “Usted debería fijarse en la gente de su país y no tomar gente de afuera”, hasta las increpaciones finales del Oso a Freddy: “Te venís a sacar el hambre y dejás sin laburo a los pibes de acá”, pasando por el “negro muerto de hambre” que le dedica a Freddy uno de los clientes del lugar.³³⁷

Si la parrilla se construye como una “típica” parrilla de barrio, si los taxistas son los “típicos” taxistas porteños, la condensación de lugares comunes busca componer una situación que, en tanto regla y no excepción, puede o podría repetirse en muchos otros lugares de la ciudad. En este combate, alineado alegóricamente con las peleas de box que transmite el televisor y con el partido inicial entre los seleccionados de fútbol de Argentina y Bolivia, el cuerpo extraño terminará literalmente expulsado fuera de ese espacio connotador de “argentinidad” que es la parrilla: Freddy traspone en su caída mortal la puerta de entrada quedando tendido en la vereda.

³³⁷ Al respecto Aguilar señala que:

En un principio su distinción básica (la que realiza el Oso) es entre “la gente de mi país” y la “gente de afuera”. A los que vienen “de afuera” “uno les abre la puerta” y “en un día se llenan de plata”, por lo que el Oso se transforma en sujeto de una generosidad universal que sería víctima de la astucia ajena (...). La sustitución de “uruguayos” por “paraguayos” y por “bolivianos” devela los mecanismos de su discurso porque en realidad los “uruguayos” no desencadenan el odio racial y nacional que generan paraguayos, peruanos y bolivianos. Los delirios paranoicos del Oso tienen una lógica que se basa en la *sustitución* lingüística y en una *reactualización* de las relaciones de poder. El Oso, una víctima más de un sistema económico que lo ha arruinado, encuentra consuelo simbólico en el hecho de ubicarse, mediante la injuria, al lado de los poderosos (...) (2006: 173).

De esta manera, la parrilla funciona en el filme como símbolo de la práctica expulsora que alientan, puede inferirse a partir de la historia, muchos más que el argentino que explícitamente agrade al boliviano.

Retomando la noción de antagonismo, resulta pertinente mencionar el análisis que Žizek realiza sobre el antisemitismo, como ejemplificación de la construcción del núcleo antagónico:

Según el punto de vista antisemita, el judío es la encarnación de la negatividad, la fuerza que desintegra la identidad social estable, pero la "verdad" del antisemitismo es que nuestra identidad, nuestra posición, se estructura a través de una relación negativa con esta figura traumática del judío, sin la referencia al judío, que es el que corroe el tejido social, este se disolvería. La congruencia positiva es reacción-formación con un núcleo traumático, antagónico: si pierdo este "imposible" punto de referencia mi identidad misma se disuelve (1992: 229-230).

Aplicando este razonamiento a la postura xenófoba podría decirse que la "verdad" del odio racial hacia los bolivianos no está dada por la confirmación o no de los estereotipos que recaen sobre ellos (que no se bañan a menudo, que carecen de inteligencia, que son arteros –Enrique sostiene: "Me parece que se hacen [los bolivianos] los boludos para pasarla bien y después cuando te querés acordar son tus patrones"–), sino que esta "verdad" se relaciona con que la construcción de este antagonismo otorga un punto de referencia en torno al cual construir, definir, establecer la propia identidad.

Por otro lado, la identificación del estereotipo como tal no conlleva necesariamente la desarticulación del mecanismo (la construcción del núcleo antagónico como estructurante): mientras mira la película norteamericana Marcelo comenta: "Siempre los malos son los latinos, latinoamericanos, negros (...) son de terror [los norteamericanos]". Sin embargo, como señala Aguilar: "Marcelo después va a respaldar al Oso en su pelea con el boliviano Freddy y aunque puede detectar perfectamente la presencia de estereotipos en una película, no puede ver cómo funcionan en su propia vida" (2006: 169). Es justamente la experiencia cotidiana el otro de los factores que tampoco altera la operatoria xenófoba: Héctor, que en tanto homosexual resulta a su vez víctima de la estigmatización y la discriminación ("Le das laburo a estos negros de mierda por dos pesos y a éste porque es puto no le das trabajo", exclama en su exaltación final el Oso), no aparece libre de posturas discriminatorias ya que él

mismo le dice a Enrique: “Usted debería fijarse en la gente de su país”, en alusión a la contratación de Freddy.

Ni la capacidad de detectar estereotipos ni la experiencia cotidiana oponen entonces resistencia alguna a la construcción del núcleo antagónico, indispensable para la conformación de ese “uno” en torno al cual se erige la identidad.³³⁸

Así, podría decirse que además de considerar el impacto que la inmigración supone en la organización laboral de las sociedades actuales, además de observar su relación con la precarización del empleo y la ausencia de políticas laborales, es posible destacar la implicancia que el fenómeno trae aparejada con relación a la construcción de la subjetividad, de la identidad en términos sociales. La violencia racial recae en estos casos sobre las víctimas de la explotación, empeorando aún más las ya graves condiciones en que ésta se lleva a cabo.

Por último, es posible incluir entre las situaciones que inciden en la conformación de las precarias condiciones laborales, el continuo acoso al que es sometida la única empleada mujer de la historia. La joven debe negociar permanentemente con las ofertas de sexo que recibe a cambio de distintos favores: “¿Te acerco a algún lado?”, “¿Querés que te acompañe hasta la pensión?”. Cuando los intereses de Enrique o Marcelo, quienes realizan las propuestas, no son correspondidos aparece la injuria como contrapartida: “Freddy, tené cuidado que esta mina es muy turra”, indica Enrique en alusión a la joven. Sin embargo, será Freddy el único que establezca con ella una relación desinteresada, “basada en un intercambio recíproco y entre iguales” (Aguilar, 2006: 169).

De esta manera, los sujetos objeto de la xenofobia –Freddy y Rosa– parecen encontrar un punto de convergencia. Si bien Freddy es boliviano y Rosa paraguaya hay algo del orden de “lo extranjero” que opera como agregador frente a un “otro” que se revela hostil. Así, las diferencias que seguramente podrían encontrar Freddy y Rosa entre sus respectivas

³³⁸ Al respecto, Eduardo Grüner sostiene, retomando a Sartre, que incluso el progresista no puede no ser racista dado que la cualidad de ser “tolerante” con el “otro” implica de por sí “el poder de calificar a eso como alteridad, como diferencia; puesto que (como lo dice Lacan, después de Sartre) ‘no hay Otro del Otro’, el progresista –no digamos ya el racista declarado y consciente– no puede ser sino el uno, la mismidad, a partir del cual se *definen* el Otro y la Diferencia” (2002: 49).

idiosincrasias quedan en este caso anuladas ante los factores que sí los unen (ser extranjeros, ser empleados) cuyo peso simbólico es mucho mayor.

En la última escena del filme dos policías ingresan a la parrilla para citar a Enrique y Rosa al juzgado. Al retirarse, la cámara se *rallentiza* y puede observarse a ambos uniformados cruzando lentamente la calle. Como en la escena inicial comienza a escucharse el sonido de un charango, introducción de la misma canción popular boliviana del comienzo. Con movimientos demorados por la cámara lenta, que crea una mayor densidad dramática (la *rallentización* había aparecido antes en la escena en que Freddy es asesinado, en este caso en medio de riguroso silencio³³⁹), Enrique pega sobre los vidrios un nuevo cartel: “se necesita parrillero-cocinero” y corre la cortina tras la ventana, como indicando el cierre de esta historia circular que volverá a iniciarse.

Puede concluirse que *Bolivia* presenta una puesta en escena estilizada, organizada a partir de los recursos ya mencionados: *rallentización* de la imagen, fotografía en base al blanco y negro, encuadre construido utilizando variedad de planos y enfoques, incorporación de música extradiegética y de silencios. Sobre este entramado formal se articula la historia del film que busca inscribirse dentro de un verosímil realista a partir de los temas que aborda la narración: la crisis social, laboral, la xenofobia, la inmigración. La imagen del filme exhibe así una productiva dinámica al oscilar entre la estilización que se desprende de su organización formal y la dureza que surge de la historia que narra.

³³⁹ Al ser consultado sobre la resolución de esta escena (la decisión de realizarla en silencio), Caetano expresa: “Había probado todo tipo de sonido. Y me parecía que lo más impactante era la ausencia total de sonido. El silencio es el recurso más fuerte que tiene el sonido” (Entrevista realizada por Pablo Scholz, 2002: 54).

7.3 *Un oso rojo*: el *western* suburbano

7.3.1 Tiempos

Un oso rojo es una de las dos películas analizadas en este trabajo que utilizan el *flashback* como recurso narrativo.³⁴⁰ En la gran mayoría de los filmes del nuevo cine argentino la referencia al pasado es mínima y en general dada a través de la incorporación de fotografías (que siempre remiten a un momento anterior).³⁴¹ Deleuze (1986) sostiene que el *flashback* aparece cuando por alguna razón la historia no puede contarse en presente. Aquí desempeña la doble función de brindar información al espectador acerca de las circunstancias atravesadas previamente por el protagonista (los motivos de su encarcelación) y de posibilitar el acceso a sus pensamientos, sus recuerdos, el día en que sale de la cárcel luego de haber cumplido una condena. De esta manera, las primeras escenas de la película construyen la dimensión temporal del relato a través de un ir y venir entre pasado y presente. La articulación entre ambos momentos se produce a través de la banda sonora, dado que es el sonido el que reenvía al pasado y el que anuncia la vuelta al presente.

Las imágenes iniciales de la película corresponden a la actualidad del protagonista. En un largo plano secuencia, un recluso atraviesa, custodiado por dos guardias, los pasillos de la cárcel. La cámara lo sigue en el recorrido: por momentos pasa por detrás de unas columnas, lo cual ennegrece el campo visual, luego permanece fija mientras los personajes se alejan por un pasillo. Al sonido de los pasos, de puertas que se abren y cierran, del tintineo de las llaves, comienza a superponerse el canto del feliz cumpleaños, entonado por un grupo de personas. Por un instante pasado y presente coexisten dado que la imagen corresponde al presente en tanto que el sonido pertenece al pasado (puede interpretarse que el personaje recuerda desde su actualidad la pasada instancia del cumpleaños, o bien que la banda de sonido brinda información al espectador acerca del pasado, en tanto que la banda de imagen lo hace en relación con el presente). La toma siguiente remite en su totalidad al momento anterior (la fiesta de cumpleaños de Alicia, hija del protagonista), unificándose

³⁴⁰ Junto a *Nacido y criado*.

³⁴¹ Es el caso, como se ha señalado, de *Mundo grúa*, *Familia rodante*, *Nacido y criado*. También de *Copacabana*.

sonido e imagen en un mismo tiempo (pasado). Luego de cantar el feliz cumpleaños, el personaje central –Rubén, alias el Oso– se prepara para salir. Su mujer le pregunta adónde va, él se limita a abrazarla y sale. Puede vérselo luego interviniendo en un asalto (el ruido de las ametralladoras, los gritos, las sirenas de la policía contrastan con el silencio y el canto de cumpleaños de las escenas anteriores), que finaliza cuando dos policías lo reducen. Las sirenas y los gritos del policía continúan escuchándose mientras la imagen retorna al presente para mostrar al protagonista que continúa atravesando los pasillos del penal. El sonido nuevamente ha sido el nexa, el enlace entre pasado y presente. Luego, a través de un corte directo, la historia retorna al pasado. Se trata en este caso de un recuerdo más próximo al presente. La mujer del Oso, Natalia, ingresa a la cárcel para una visita. A través del vidrio que los separa le muestra una foto que ha traído, en la cual se los ve a ambos, sonrientes, junto a la hija de ambos. En ese instante el Oso advierte que la mujer no lleva el anillo de casamiento, ante lo cual comienza a gritar y golpear violentamente el vidrio. Los guardias lo sujetan y se lo llevan. La última toma de esta escena muestra la silla caída, el teléfono descolgado y la foto abandonada sobre la mesa. Seguidamente la cámara enfoca más de cerca la fotografía (se trata de un plano expresamente dedicado al espectador, ya que es el único destinatario de la imagen). Comienza a escucharse un sonido agudo, que podría asociarse al que produce un teléfono al quedar descolgado, y que luego se revela como el inicio de un tema musical (una cumbia que reaparecerá en diferentes momentos a lo largo de la narración). El relato retoma el tiempo presente con la imagen del personaje protagónico que recibe sus pertenencias y sale de la cárcel.

7.3.2 Órdenes, quiebres, equilibrios

La inclusión del *flashback* como estrategia narrativa guarda cierta relación con el carácter genérico del filme de Caetano. Sobre los parámetros que definen la estructura del *western*, *Un oso rojo* modela la historia que quiere contar.³⁴²

³⁴² Caetano es el único de los directores analizados en este trabajo que inscribe sus filmes dentro del modelo genérico (el *western* en este caso, el policial en *Pizza, birra, faso*).

Antonio Costa (1991) sostiene que el tema central del *western* (uno de los géneros narrativos principales del cine clásico) lo constituye el conflicto entre el universo de la ley y el de la "no-ley", es decir, entre aquellos que pertenecen a la "civilización" y los que se encuentran "fuera de la ley", en un mundo salvaje y primitivo. El espacio del *western* es el de la indefinición de la frontera, el de la vastedad de la llanura, el de la soledad de las ciudades abandonadas. El héroe suele aparecer para restablecer un orden, una estabilidad perdida y luego abandona la escena, generalmente dejando atrás un vínculo con una mujer.

Todos estos elementos pueden encontrarse en *Un oso rojo*: el protagonista sale de la cárcel y aunque su primera intención es recomponer la relación con su hija, termina resolviendo los problemas de la madre de la niña y su actual pareja (a través de un nuevo asalto consigue el dinero para pagar las deudas de juego de éste y para detener el desalojo de la familia), luego de lo cual se marcha. En este caso es el espacio desolado de los suburbios del Gran Buenos Aires el que se convierte en una suerte de lejano oeste. Como lo explicita el Turco (cómplice del Oso en el asalto por el cual termina preso): "Saludos a tu familia, sé que están viviendo en San Justo, cerca de un primo mío. Tené cuidado que ese pueblo es medio jodido, siempre andan a los tiros, como en el *far west*". Aparecen también figuras clave del género como el bar del Turco (correspondencia con el *saloon*), el dueño de la remisería en la que comienza a trabajar el Oso al salir de prisión (el hombre experimentado que brinda ayuda y consejos), ciertos elementos de la vestimenta (los pañuelos que cubren la parte inferior del rostro de los asaltantes), la destreza del héroe (el Oso resuelve la pelea final demostrando ingenio y habilidad con el arma), entre otros.

El ordenamiento familiar del Oso, Natalia y Alicia es puesto en crisis con su encarcelamiento. Natalia recompone su situación junto a una nueva pareja, Sergio, pero este equilibrio es amenazado por la debacle económica que experimenta la familia tras quedar Sergio sin empleo. En una de las visitas que le realiza a Alicia luego de salir de la cárcel, el Oso observa las fotos familiares colgadas en la pared. La cámara se detiene especialmente en una a la cual se aproxima: Sergio, Natalia y Alicia sonríen desde el interior de un auto. Alicia aclara: "Mi mamá y Sergio también tenían un auto, pero después lo vendieron porque Sergio se quedó sin trabajo". Es decir, hay un orden familiar quebrado

que el Oso viene a recomponer. En medio de la crisis económica y social, el universo de la “civilización” no ofrece los medios necesarios para garantizar la supervivencia de la familia. Así, el único camino que encuentra Sergio luego de quedar desempleado es dedicarse a las apuestas de caballos. Es un ex convicto el que llega para restablecer, en sus propios términos, ajenos al mundo de la ley, el orden perdido. El Oso es sin lugar a dudas el héroe de la historia y el hecho de que se trate de un delincuente resignifica la relación entablada entre el espacio de la ley y el espacio “fuera de la ley” que menciona Costa.³⁴³ En este sentido, el filme no opone “civilización” a “barbarie” de la manera clásica ya que, como se mencionó, es desde afuera de los marcos legales que se recompone el orden familiar. Los límites entre lo “civilizado” y lo “salvaje” se desdibujan al presentar los innegables delitos que el Oso comete como la contraparte necesaria para reparar un delito mayor, el llevado a cabo desde el campo político-social a través de la implementación de políticas neoliberales que traen como consecuencia el incremento del desempleo y la pauperización de importantes sectores de la sociedad.

Desde una de las posibles lecturas que la historia sugiere, en un mundo en el que dentro de los márgenes de la ley, de la “civilización”, no existen alternativas, resulta legítima la apelación a otros recursos, pertenecientes al mundo de la “no ley”, sobre todo teniendo en cuenta que el objetivo final que se plantea el Oso tiene que ver con asegurar el bienestar de la niña. De hecho, cuando Sergio se resiste a aceptar el dinero que le ofrece el Oso aduciendo que no quiere plata robada, el Oso replica –esgrimiendo una variante personal del salvajismo capitalista, como la llama Ana Amado (2002)–: “Dejate de joder, agarrá eso. Toda la guita es afanada”.

El Oso posee una moral propia, personal, que admite la concreción de ciertos delitos pero no, por ejemplo, las deudas de juego (parte del dinero obtenido en el segundo asalto es dedicado a pagar lo que Sergio debe en el bar de apuestas). En uno de sus encuentros con Alicia, la niña inquiere: “¿Es

³⁴³ Este aspecto del filme ha suscitado ciertas críticas. Señala David Oubiña que:

En un país donde tan a menudo la justicia por mano propia ha sido el agente más claro del fascismo, debería ser al menos dudoso el carácter heroico de un personaje como el Oso. Un héroe siempre es un héroe, no importa su oficio. Pero no es lo mismo un héroe al que le ha tocado ser delincuente que convertir a un delincuente en un héroe (2003: 32).

cierto que vos mataste a un policía”?, a lo que el padre responde: “No. ¿Cómo voy a hacer una cosa así? Eso está mal”, buscando ubicarse como referente ante ella. A la vez, sostiene preceptos tradicionales como que “a los borrachos no se les pega” (en la escena en la que Sergio alcoholizado protagoniza una pelea con el dueño del bar, una emblemática toma reafirma al Oso en el rol de héroe: la cámara encuadra en primer lugar sólo las piernas del recién llegado, al lado del cuerpo ovillado de Sergio, para luego ascender lentamente y evidenciar que se trata del protagonista del filme).

El diseño de la personalidad del Oso incluye una escena en la que éste escucha en un locutorio una conversación telefónica en la cual un hombre le anuncia a su interlocutora que acaba de recibir un adelanto de su sueldo. A la salida del local el Oso aborda al hombre en cuestión y le roba el dinero. Con relación a esta escena, Caetano señala que cumple la función de mostrar los aspectos oscuros del personaje del Oso, de quebrar la idea de que se trata de alguien impoluto, puro que se asocia directamente al rol del héroe:

Está bien quebrar esa simpatía [la del espectador hacia el personaje central] (...) El personaje no es un personaje estable. Esa escena está para inquietar. El tipo al que asalta lo asalta porque es lo que está a la mano de él. Es un robo que no le trae riesgos. Por la desprotección del tipo, precisamente, no necesita usar un arma para robarle. Ve que ese tipo es frágil, es débil, tiene lo que él necesita y se lo saca. También, antes de asaltarlo, le pide diez pesos y el otro lo manda al diablo. Es una escena que me hace acordar a la de *Pizza, birra, faso* en la que le roban al rengo (...) El público tiene que pensar que es un violento porque, de hecho, es un violento. Es un tipo que le pega a Sergio en un momento. ¿Hasta dónde va a llegar este tipo? (Entrevista de Silvia Schwarzböck, 2009: 76).

La carga de violencia apenas reprimida que asoma detrás de la parquedad del Oso deja lugar, sin embargo, a una cierta capacidad protectora, de cuidado: “La próxima vez que lo dejes entrar (a Sergio, a apostar) te vengo a buscar a vos”, le aclara al dueño del bar de apuestas; así como al desarrollo –breve, dado lo fugaz de su reaparición– de la función paterna (lleva a pasear a Alicia, le compra regalos³⁴⁴, se interesa por su situación en la escuela –atento a

³⁴⁴ El oso de juguete de color rojo con el cual llega a visitar a Alicia por primera vez luego de su salida de la cárcel remite al título del filme. Este último presenta una posible doble significación en tanto hace referencia al juguete recién mencionado o al protagonista, o bien alude a la interrelación entre ambos: El Oso es ese oso rojo (no marrón como suele ser ese tipo de juguetes), diferente a los demás, único.

que ha tenido dificultades con la lectura le trae de regalo un libro³⁴⁵, concurre al acto escolar en el que la niña es escolta de la bandera).

Su figura se erige en clara oposición a la de Sergio quien, si bien en el pasado funcionó como el sostén familiar, en la actualidad aparece como un hombre débil, sin rumbo, vencido por las circunstancias. Durante la ausencia del Oso, Sergio cumplió el rol de padre para Alicia (Natalia indica que gracias a él la niña pudo en ese tiempo vestirse, alimentarse, ir a la escuela). Amado señala al respecto que: "Si en los 'filmes suburbio' no suele haber padre, aquí hay dos –el real y el adoptivo, entre otros atributos menos lacanianos– hasta conformar un triángulo edípico móvil, mezcla de solidaridad mutua y adecuación económica (2002: 90)". La contraposición entre ambos se evidencia en la intención del Oso de "hacer las cosas bien" (consigue trabajo al salir de la cárcel), mientras Sergio se dedica a apostar caballos; en el reposicionamiento que le otorga al Oso el auto que maneja como remisero ya que, aunque no sea propio dispone de un vehículo, en tanto Sergio ha tenido que vender el suyo, y alcanza su punto máximo en el juego-acertijo que Alicia les presenta a ambos: es el Oso quien logra resolverlo, cuando antes Sergio había asegurado: "No se puede".

Otro de los rasgos del Oso que colabora en la construcción de la figura heroica es la capacidad de introducir cambios en su vida, en función de garantizar el bienestar de su hija. Una de sus primeras reacciones al salir de la cárcel es amenazar e increpar violentamente a Sergio para que abandone las apuestas. Pero la aparición de Natalia en la pensión, con el fin de cuestionarle dicho accionar, le hace modificar su conducta. La mujer le pide que la deje en paz, el Oso acepta con un mínimo gesto. A esta escena se suma luego la historia narrada por el dueño de la remisería, en la cual la nieta de un compañero muere en un enfrentamiento policial. "A veces –concluye el dueño– para hacerle bien a la gente que uno quiere lo mejor es estar lejos". El Oso

³⁴⁵ Se trata de "Las medias de los flamencos", perteneciente a *Cuentos de la selva*, de Horacio Quiroga. Silvia Schwarzböck sostiene al respecto que: "La película, por su absorción contemporánea de la sustancia del cine clásico, responde incluso a las máximas que Quiroga aplicaba para sus cuentos: '...luché porque el cuento tuviera una sola línea trazada por una mano sin temblor desde el principio hasta el fin. Ningún obstáculo, ningún adorno o digresión, debía acudir a aflojar la tensión de su hilo. El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosamente apuntada, parte del arco para dar directamente en el blanco...' (Quiroga, citado en Schwarzböck, 2009a: 28).

parece escuchar el consejo y ponerlo en práctica. Así, decide aceptar la oferta propuesta por el Turco de participar en un nuevo asalto, a la que anteriormente se había negado (“¿Qué se te dio por agarrar?”, pregunta la voz en *off* de éste.³⁴⁶ La imagen de Natalia y Sergio armando los bolsos ante el inminente desalojo ofrece la respuesta).

Luego de que el Oso defiende a Sergio en el bar, éste le dice: “No te entiendo, la verdad es que no te entiendo”, a lo que el Oso responde: “A la gente hay que cuidarla, hermano, no es tan difícil de entender”. Pareciera que el que ha decidido seguir esta premisa es él mismo, de manera tal que diseña un plan orientado a cuidar de su hija del modo que considera más adecuado. Así, luego del robo y de la entrega del dinero, el Oso parte cumpliendo, en su doble sentido, el pedido de Natalia: se va dejándola –afectiva y económicamente– en paz.

7.3.3 Enlaces

La estructura narrativa de la película se organiza de manera especular, dado que hay un núcleo dramático que se duplica, si bien con la introducción de algunos cambios que no son menores, como se analiza luego. La historia previa, las imágenes correspondientes al pasado, revelan que la estabilidad de la familia se quiebra cuando, luego de una fiesta familiar (el primer cumpleaños de Alicia), el Oso sale a cometer un asalto. Como consecuencia del mismo es encarcelado y debe, necesariamente, dejar a su familia. Cuando se dirige a realizar el segundo asalto –planeado por el Turco, como el anterior– es nuevamente en medio de una circunstancia que reúne al grupo familiar (un acto en la escuela de Alicia). El canto coral de los niños que entonan el Himno Nacional se relaciona con el también grupal feliz cumpleaños cantado para Alicia en la instancia previa.

La modificación central tiene que ver con que en la segunda oportunidad el asalto da resultado. El Oso resuelve dos situaciones pendientes: por un lado la estabilidad familiar es recompuesta en un nuevo orden, que no lo incluye. Por otro, recupera el dinero que el Turco había retenido luego del primer robo,

³⁴⁶ En este caso la voz proviene de un diálogo entre el Turco y el Oso que, presumiblemente, ha tenido lugar poco tiempo antes del momento en el que aparece en el relato.

a la vez que venga su traición.³⁴⁷ Tras reconstruir el equilibrio vuelve a partir, esta vez por decisión propia.

Las escenas de la película se enlazan unas a otras configurando un relato fluido, dinámico, con continuidad. Los procedimientos utilizados para generar este efecto son, principalmente, la reunión en una misma toma de bandas de sonido e imagen pertenecientes a diferentes situaciones, la incorporación del fundido encadenado, del montaje alternado y el trabajo realizado a nivel del plano sonoro.

Tal como se señaló en el apartado 7.3.1, el pasaje entre pasado y presente aparece indicado por la inclusión de determinados sonidos que reenvían a un tiempo diferente al que refiere la imagen. Siguiendo un criterio similar, a la última parte del robo que el Oso realiza al salir del locutorio (imagen y sonido del joven sollozando) se suma la voz del dueño de la pensión explicándole al Oso las condiciones del alquiler. La imagen siguiente enlaza el audio a la imagen (el Oso en la pensión). Del mismo modo, en el final de esta escena comienza a escucharse la voz de Alicia leyendo el diario. La toma que sigue unifica sonido e imagen mostrando a Alicia frente al periódico en la cocina de su casa. En la última escena de la película, luego del ajuste de cuentas en el bar, el Oso se aleja caminando. Simultáneamente se escucha la voz de Natalia leyéndole a Alicia el libro que su padre le ha regalado. Luego, la imagen repone el cuerpo de Natalia, sentada en la cama junto a la niña. De esta manera, el sonido enlaza una escena con otra estableciendo el recorrido a seguir en la lectura del filme.

La repetición de este procedimiento opera sobre la organización temporal de la narración, en tanto genera elipsis que le otorgan dinamismo. Al omitirse los tiempos vacíos, los que no contienen información precisa, los momentos que no incluyen acciones relevantes para el desarrollo de la trama

³⁴⁷ El "turco" como figura había aparecido ya en *Bolivia*. Aguilar señala que: "En *Bolivia*, el 'turco' es el que zafó y le va bien, porque (de acuerdo al estereotipo) el principal talento de los 'turcos' es saber comerciar y su atributo básico es la falta de moral" (2006: 168). En *Un oso rojo* el personaje también es representado con dichas características: cuando el Oso pregunta por el antiguo bar del Turco un joven le indica que se mudó a La Boca como resultado de algún tipo de trato con el intendente (se verifica acá la capacidad de realizar negocios); en tanto que la falta de moral se observa en su traición hacia el Oso. Como el Turco mismo lo dice: "Eso de hoy por mí y mañana por vos se acabó, no existe más". Este rasgo lo contrapone claramente al Oso, dado que la lealtad es una de las características que definen al personaje (cuando el dueño de la remisería, quien lo ha ayudado al salir de la cárcel, le pide que no utilice su auto para el asalto porque eso lo comprometería, el Oso accede inmediatamente).

(es decir, al organizar el relato en base a la preeminencia de la imagen-acción³⁴⁸, en términos de Deleuze), se busca privilegiar la intensidad dramática de la historia.

El fundido encadenado³⁴⁹ es otro de los recursos que colabora en la construcción del relato como un *continuum*. Aparece en varias ocasiones, por ejemplo para unir la escena en la que el Oso resuelve el juego-acertijo propuesto por Alicia y la que sigue: la imagen de la niña en su cuarto leyendo "Las medias de los flamencos". En esta última toma, la cámara desciende hasta enfocar al oso rojo sobre la mesa de luz. Así, a través del montaje encadenado se anudan dos instancias que refieren a la relación padre-hija: la admiración de Alicia ante el logro del Oso, la presencia de éste en el mundo de la niña a través de los regalos. El fundido encadenado condensa las dos situaciones para construir la idea del acercamiento entre ambos, del progreso en la relación. Un segundo ejemplo del uso del fundido encadenado puede observarse en las escenas previas al asalto. La imagen del Oso en el bar ultimando detalles con el Turco se diluye para dejar paso a una vista general de la casa de Alicia y luego del interior de la misma, en la que Natalia y Sergio ordenan sus pertenencias ante el inminente desalojo. En este caso, el encadenamiento permite presentar a las dos situaciones como organizadas en una relación de causa-consecuencia, ya que la decisión del Oso de participar en el asalto se relaciona directamente con su intención de conseguir el dinero necesario para saldar las deudas de Natalia y preservar así la casa en la que habita su hija.

Las escenas recién mencionadas constituyen el momento previo al desarrollo del segundo asalto. Al fundido encadenado se suma una cámara que gira lentamente, en redondo, creando suspenso. Durante el acto escolar la cámara en movimiento pasa por detrás de las columnas (como en las primeras escenas de la película, en la cárcel). Por momentos el campo visual se ennegrece, lo cual colabora en la construcción del clima de tensión (las

³⁴⁸ Como se ha señalado en el Capítulo 4, la imagen-acción (una de las variedades de la imagen-movimiento) remite al modelo organizado en términos de acción-situación-acción o bien situación-acción-situación (Deleuze, 1994).

³⁴⁹ Costa explica el procedimiento en los siguientes términos: "(...) mientras el último encuadre de la escena A va desvaneciéndose progresivamente, el primer encuadre de la escena B va emergiendo y superponiéndose a aquél, de modo que, durante un cierto espacio de tiempo las dos imágenes aparecen en sobreimpresión" (1991: 263-264).

sombras, lo oculto remiten al plan que se llevará a cabo). Pero es a través del uso del montaje alternado que el relato logra instaurar de manera clara y efectiva el suspenso. El acto escolar y el asalto transcurren simultáneamente. El montaje utilizado permite observar alternativamente el desarrollo de ambos acontecimientos. Ya desde el inicio del episodio se plantea el paralelismo: mientras el Oso roba un auto como primer paso del asalto a realizar, se escucha el comienzo del discurso del acto escolar. Las palabras (“Bienvenidos. Agradecemos profundamente que hayan elegido compartir junto a sus hijos este encuentro. En posición de firmes recibimos a la bandera de ceremonia”) reinstalan la contradicción entre el espacio de la ley (la escuela como ámbito institucional ligado al mundo de la norma) y el universo de la “no-ley” en el que ingresa nuevamente el Oso. Se actualiza así la oposición entre la ley universal y la ley personal que vertebra la historia del filme.³⁵⁰

Al llegar a la escuela el Oso se ubica en el patio, delante de la figura de una Virgen en la pared.³⁵¹ Saluda a Alicia y luego se retira. Puede interpretarse su presencia en relación con el cumplimiento de la función paterna o bien como una posible despedida en caso de que el asalto no resulte según lo planeado. Las imágenes siguientes muestran al Oso conduciendo camino al lugar del robo, en tanto que comienzan a escucharse las voces de los niños entonando el Himno Nacional (la banda de imagen corresponde al accionar del Oso, la banda de sonido reenvía al acto escolar). Durante el transcurso del asalto, al Himno se superpone el sonido de los disparos, los gritos. En el final de la escena los asaltantes abandonan el lugar, suben al auto, éste se aleja rápidamente y sale de cuadro. La última imagen muestra el cuerpo de un policía muerto en la calle desierta, al tiempo que suenan los últimos acordes

³⁵⁰ Kessler señala:

Escolaridad y delito se han pensado como dos actividades contrapuestas: la escuela era responsable, junto a la familia, de una socialización exitosa, al distribuir las credenciales necesarias para entablar una vida adulta integrada, mientras que el delito era una de las opciones residuales para aquellos que, entre otras contrariedades, quedaban excluidos o poco favorecidos por el sistema educativo (2004: 181).

³⁵¹ La presencia conjunta de símbolos patrios y religiosos encuentra relación con lo planteado al respecto en el Capítulo 6, en el análisis de *El bonaerense*.

del Himno. Las imágenes siguientes retornan a la escuela, donde el acto ha finalizado.³⁵²

Otro ejemplo del modo en que el relato utiliza el montaje alternado para generar suspenso puede observarse en la escena que transcurre en la calesita. El Oso lleva a su hija a la plaza, le ofrece dar una vuelta en la calesita. Una mujer que lo ha visto junto a la niña se acerca a dos policías para ponerlos sobre aviso: "La nena aquella está sola, en realidad está el papá, pero salió de la cárcel hace poco. Es aquél". Los policías se dirigen hacia el Oso para pedirle los documentos. Lo ponen de espaldas contra un alambrado, lo palpan de armas. Subida a la calesita, Alicia observa inquieta la escena. La cámara alterna entre ubicar en campo la mirada intranquila de la niña y la expresión de furia contenida del padre ante la vejación que sufre, delante de su hija, por parte de la policía. Finalmente, Alicia desciende de la calesita para pararse frente a su padre. Un tronco pintado de blanco que sostiene un cerco de alambre divide la pantalla en dos, como indicando que la reunión entre padre e hija no será finalmente factible.³⁵³

De esta manera, la utilización del montaje alternado dinamiza el relato, favoreciendo la creación de un clima de suspenso que va *in crescendo* hasta la resolución final del conflicto.

El modo en que se organiza el plano sonoro es otra de las variables que otorgan fluidez a la narración. Como se ha mencionado, el sonido articula el pasaje entre presente y pasado en las primeras escenas (el canto del feliz cumpleaños, los disparos y gritos en el tiroteo), así como durante el segundo asalto son las voces que entonan el Himno Nacional las que establecen el nex

³⁵² Sobre el trabajo realizado por Caetano en cuanto a la relación entre imagen y sonido, Amado sostiene lo siguiente:

El recurso a los símbolos patrios para invertir su significado o exhibirlos en su irrisión quizás concede al exceso manierista –aunque Jimi Hendrix, Charly García y el plano final de *Garage Olimpo* son todavía ejemplos de una feliz trasposición—. Pero la experiencia que arriesga Caetano de esta simultaneidad entre rapiña feroz y conmemoración (entre institución y delito) se deja apreciar como una provocadora puesta al día de la noción de "comunidad imaginada" (Anderson) en su versión local (2002: 90).

³⁵³ Como sostiene Oubiña:

La escena nos informa sobre la impotencia de este hombre recio frente a los abusos de la policía y la humillación a la que es sometido delante de su hija. De un golpe es devuelto a su pasado, se convierte nuevamente en un delincuente por obra y gracia de la Ley y comprende, tal vez, que nunca tendrá paz y que tampoco podría ofrecérsela a su hija (2003: 33).

que conecta la situación del Oso con la de su hija. Pero, además de estas dos instancias, el relato incorpora un tema musical –un mismo tema con variaciones– que vertebra su estructura. Se trata de un tema instrumental que podría inscribirse dentro del género cumbia.³⁵⁴ Siempre extradiegéticamente, aparece por lo general ligado a los movimientos del Oso: cuando sale de la cárcel, en el momento en que resuelve el acertijo propuesto por Alicia, en las escenas que lo muestran en su accionar cotidiano (manejando, caminando, comiendo), superpuesto a la voz del Turco que explica el plan para el segundo asalto y en su partida final luego de entregar el dinero.

Hay un solo momento (con excepción del acto escolar, que incluye el Himno) en el que se incorpora música diegética, proveniente de la calesita. El estribillo de la canción encuentra cierto paralelo con la historia del Oso: “Vengo a pedir perdón / todo fue por amor / para poder mirarte a ti / sólo puedo decirte hoy / que me avergüenzo con dolor / sólo quiero tu amor”.

Es decir, la música es otro de los elementos en los que se basa el relato para organizar su lectura de manera tal que resulte dinámica, ágil. Funciona como un hilo conductor que, a través de su presencia reiterada, colabora desde lo auditivo en la construcción de una estructura clara y aprehensible.

Finalmente, hay otro elemento que recorre el relato interviniendo en la construcción de la fluidez narrativa: la fotografía familiar que retrata al Oso, Natalia y Alicia. La imagen remite a un pasado feliz ya clausurado (en el mismo momento en que Natalia le entrega la foto en la cárcel, el Oso advierte que ella no lleva la alianza) y es la que permite establecer una medida del tiempo. Como indica Jean-Marie Schaeffer (1990), la inclusión de una imagen fotográfica siempre abre una distancia temporal. En este caso, entre aquel pasado y el actual presente se despliega la historia de los personajes. El día del primer asalto Alicia cumplía un año, en el presente debería cursar tercer grado en la escuela a la que concurre (cursa segundo en realidad por haber repetido un grado), es decir, han pasado siete años entre un momento y otro. La foto en cuestión ha acompañado al Oso a lo largo de su estancia en la cárcel. Cuando el relato vuelve a mostrarla se la ve ajada, como si hubiera sido

³⁵⁴ Caetano ya había trabajado con este género musical en *Pizza, birra, faso*, como se analiza en el apartado 7.1.

mirada, doblada, guardada infinidad de veces. La fotografía reaparece como un reaseguro de la identidad del Oso a quien, luego del tiempo transcurrido, su hija no reconoce. “¿Yo cómo sé que vos sos mi papá?”, le pregunta Alicia. La imagen viene así a despejar las dudas de la niña: “¿Ves? Ésta sos vos, tu mamá y yo”, quien a partir de dicha “prueba” abandona su desconfianza inicial. El Oso logra trasponer entonces las rejas del frente de la casa, que hasta el momento continuaban imponiendo distancia entre Alicia y él (como una suerte de prolongación de su estadía en la cárcel).

En el final, junto a la entrega del dinero el Oso restituye la fotografía a la niña, en una búsqueda por saldar, además de la económica, la deuda afectiva para con su hija.

La última escena del filme revela a Natalia leyéndole a Alicia el libro regalado por su padre. Al dormirse la niña, la madre apoya el libro sobre la mesa de luz, junto al portarretratos en el que ha sido colocada la foto. Un primer plano muestra por última vez la imagen sonriente de los tres antes de que un fundido a negro clausure el relato.

A partir de lo expuesto hasta aquí, puede concluirse que *Un oso rojo* apoya su historia sobre el armazón pre-fijado de un género narrativo. Las reglas que organizan la narración en el cine de género indican una estructura dramática sólida, definida y claramente aprehensible. Para obtener este efecto el relato utiliza procedimientos que apuntan, por un lado, a clarificar la historia y, por otro, a establecer una lectura dinámica de la misma. De esta manera, la representación temporal introduce el *flashback* como forma de proveer información sobre el pasado –necesaria para la comprensión de la historia posterior– y el montaje alternado para construir suspenso, en tanto que a través del modo de establecer el enlace entre escenas (*raccord* dado por fundido encadenado) y del tratamiento de la banda de sonido se obtiene una narración fluida.

El género autoriza además la dilación en la resolución de pequeñas incógnitas (como el paquete que el Oso oculta bajo las sábanas y luego se revela como el portarretratos que contiene la fotografía familiar, o la escena en la que parece estar comprando un revólver, cuando en realidad está adquiriendo el oso de juguete), así como obliga a justificar la elección e inclusión de todo movimiento. Es el caso por ejemplo del primer plano que

encuadra la mano del Turco mientras planea la eliminación del Oso. La significación de dicha toma se completa en el final, cuando el Oso venga la traición hiriéndolo en aquella mano, hasta entonces la única sana. Así como el héroe prototípico del *western* encuentra en el Oso un claro exponente –parco, solitario, leal–, el duelo final (ajusticiamiento del Turco mediante) responde claramente a los parámetros del género.³⁵⁵

Sobre este andamiaje formal se construye la trama del filme, que alude a la realidad actual de un vasto sector de la sociedad argentina. El personaje de Sergio funciona como representante de la franja que no ha tenido posibilidades de reinsertarse laboralmente en el marco de la agudización de la crisis social experimentada en los últimos años. La película pone en escena las “biografías rotas de los habitantes marginados del país”, como señala González (2003), en medio de un contexto que no ofrece alternativas, no ya de mejoras o progreso, sino de supervivencia. La resolución del conflicto en este caso aparece dada por la irrupción de la figura heroica, cuyo accionar es motivado por fines personales (el Oso busca reparar la falta generada por su ausencia).

La película aborda un tema vinculado a la realidad social actual, incluye personajes que por su apariencia y decir pueden inscribirse dentro de los sectores populares y los instala en una geografía reconocible. Pero, sin embargo, la marcada artificialidad que exhibe la organización del relato lo aleja explícitamente del verosímil realista. O, como señala Amado (2002), el filme plantea “un realismo en el umbral de la abstracción”. Se trata así de una propuesta que establece una relación de “segundo grado” con el género, en tanto se recurre a él a la vez que se toma cierta distancia del mismo poniendo de relieve su artificialidad (Aguilar, 2008).

De esta manera, *Un oso rojo* modela sobre los parámetros preestablecidos de la narración clásica, con el lenguaje de la narrativa clásica, una historia actual y local. Sin dejar de lado que el modelo genérico por su propia entidad impone ciertas normas con respecto a la planificación del relato (sobre todo en lo relativo a la identificación del espectador con el personaje

³⁵⁵ Para una crítica acerca del abordaje del género realizado por Caetano, ver Oubiña (2003), trabajo parcialmente citado en este capítulo.

principal³⁵⁶ y la construcción de un modelo de representación basado en la idea de transparencia³⁵⁷), que por lo general limitan la aparición de una mirada crítica, puede sostenerse que el cruce realizado por la película (la reunión de elementos propios del verosímil realista y el esquema abstracto del género) redonda en la singularidad y atractivo de la propuesta.

³⁵⁶ Lo mismo sucede en *Pizza, birra, faso*, como se ha señalado en el apartado 7.1.

³⁵⁷ En el modelo de representación del cine clásico la narración se organiza en función de disimular las operaciones de enunciación y el dispositivo que existen detrás de las imágenes. En este tipo de filmes se omite la referencia al trabajo de escritura inherente a toda película: la fragmentación y posterior unión de los planos es disimulada en pos de instalar una ilusión de continuidad (de tiempo y espacio) que pretende presentar al film como un "recorte de realidad", como un "reflejo del mundo".

En este capítulo se abordan, de manera conjunta, las tres primeras películas de Martín Rejtman (*Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*). El criterio utilizado para plantear dicho abordaje responde a que se trata de una obra que posibilita un enfoque de este tipo, dado que la presencia de un programa estético común a los tres filmes permite analizarlos estableciendo relaciones entre unos y otros, lo cual otorga, en este caso, mayor productividad al análisis.³⁵⁸

En este sentido, la circulación, uno de los motivos centrales en las películas, aparece como eje de la obra global de Rejtman, ya que hay objetos y situaciones que la recorren reapareciendo a lo largo de los tres relatos (el dinero, el tapado de piel, el Aeropuerto de Ezeiza, el contestador telefónico, los bosques de Palermo, las discotecas). Por otra parte, puede observarse cierta correspondencia entre los personajes de los tres filmes, dado que la progresión en las edades, sumada a las similitudes del contexto en el que éstos se inscriben (el mundo de la “clase media”), toma posible una idea de continuidad –nuevamente la circulación, el movimiento– entre los mismos. De esta manera, el movimiento continuo, el tránsito, atraviesa a los personajes y objetos convirtiéndose en una de las claves de lectura del universo planteado por el director.

En segundo lugar, se analiza el, hasta el momento, último filme de Rejtman, *Copacabana*, que si bien permite establecer ciertas correspondencias y continuidades con sus anteriores trabajos, posee características diferenciales que conducen a un abordaje autónomo.³⁵⁹

³⁵⁸ David Oubiña sostiene al respecto:

El juego de continuidad y variación que se advierte entre los primeros y los últimos films es lo que les confiere el carácter homogéneo de una obra. (...) Si *Dolli vuelve a casa* (un cortometraje realizado por Rejtman previamente a *Rapado*) y *Rapado* plantean un corte con el cine anterior a la vez que establecen las bases de una poética, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos* suponen una inflexión que es tanto una profundización como un desarrollo de ese programa (2005: 6).

³⁵⁹ Rejtman señala, por un lado, que:

8.1 La economía narrativa

8.1.1 Familias, parejas, individualidades

El protagonista de *Rapado*, Lucio, es un joven de alrededor de 18 años que probablemente (el relato no proporciona precisiones al respecto), ha finalizado la escuela secundaria y no ha ingresado aún al mercado laboral. Vive con sus padres en un departamento del barrio de Belgrano. Damián, el otro joven que interviene en la historia, atraviesa una situación similar. Si bien el relato no posibilita el acceso a las características de su entorno, puede suponerse que no difieren mucho de las de su amigo.

En el comienzo de la historia a Lucio le roban la moto, una pieza clave en la conformación de su identidad.³⁶⁰ Cuando tras varios intentos consigue recuperar su autonomía a partir del robo de otra moto, lo primero que hace es camuflarla a través de un cambio de pintura para luego partir en un viaje con rumbo desconocido. Arma un bolso de ropa y sale a la ruta antes del amanecer. Pero su escape se verá frustrado por un desperfecto del vehículo al que finalmente abandona en medio del camino. Hacia dónde se dirigía Lucio, si tenía la intención de alejarse de su casa por mucho o poco tiempo son interrogantes que el relato no responde. Sólo queda en evidencia la frustración

Siendo una película en la que no hay un guión, creo que se ven los mismos rasgos estilísticos [que en los filmes anteriores]. En ella se ve más la crudeza del estilo, es más desnuda, el estilo está más a la vista. En mis películas de ficción, donde hay una trama que se vuelve cada vez más compleja, el estilo se diluye mucho, está ahí pero completamente diluido, pasa más desapercibido. Acá como no hay una trama más clara, el rasgo estilístico predomina (Entrevista de Maite Alberdi e Iván Pinto, 2009).

Por otra parte, manifiesta lo siguiente:

[*Copacabana*] es mi película más contemplativa, porque tiene muchísimas acciones y casi no hay diálogos, con excepción de tres textos dichos por personajes que están solos. Pero ya antes de filmar *Rapado* había hecho un corto que se llama *Dolli vuelve a casa*, que es prácticamente mudo y también tiene un transcurrir contemplativo. Así que en realidad es como volver a esa fuente (Entrevista de Ezequiel Alemian, 2010).

³⁶⁰ La referencia a *Ladrones de bicicletas*, de Vittorio de Sica, resulta ineludible. Beatriz Sarlo expresa al respecto:

Se podría decir que *Rapado* es el *Ladrones de bicicletas* posible en la Argentina de los noventa. Pero, en la película de Rejtman, lo que se roba no es un medio de trabajo sino de identificación, porque eso es la motito para el personaje, un chico de clase media. Con ella, suponemos, ha recorrido la trama de sus amistades y la ha usado para ir al local de *videogames* que es como un centro en la película, tal como lo eran de cierta cultura adolescente a principios de los noventa (2003: 128).

y resignación que experimenta el joven al retornar a su casa y retomar su vida cotidiana.³⁶¹

Lucio integra una familia “tipo” de clase media (con un hijo en lugar de los dos que suelen formar parte del nucleamiento denominado como tal). El padre de Lucio sale de su casa todas las mañanas para dirigirse al trabajo, a la madre se la ve repetidas veces pasando la aspiradora. El relato que imagina Damián sobre un día en la vida de Lucio proporciona una idea bastante acabada del estilo de vida en el que se inscribe el protagonista: “Son las seis de la tarde un día de semana y vas caminando por la calle. No tenés ningún apuro, tenés hora con el médico o vas a ver una película y llegaste demasiado temprano. Te parás en una disquería a mirar la vidriera. Hay mucha gente, todo el mundo apurado por volver a la casa. Salen del trabajo, chicos que vienen de inglés o de algún curso de computación, porque ahora todos estudian computación, sobre todo en Belgrano, y vos andás más o menos por ahí: Cabildo y Juramento”.

El departamento que habitan los personajes también responde a lo que convencionalmente se considera una vivienda *standard* de la clase media, ubicada paradigmáticamente en el barrio de Belgrano. Como sostiene Rejtman, el departamento adquiere un rol protagónico en el relato, dado que constituye uno de los espacios centrales de la narración y resulta un elemento significativo en la construcción del perfil de quienes lo habitan.³⁶²

El grupo familiar del cual forma parte Lucio no aparece como un núcleo productor de sentido, de identificación (que en el joven tiene más que ver con la moto y su círculo de amistades), sino como un espacio que permanece pero

³⁶¹ Aguilar señala: “La vacilación de los personajes de *Rapado* está en que no quieren fundar un nuevo orden sino en que solamente pretenden la intensidad de la huida. La melancolía final de Lucio surge del hecho de que finalmente nunca consiguió restituir la velocidad de desplazamiento que protagonizó en la primera secuencia” (2006: 63).

³⁶² Rejtman alude a las similitudes entre el departamento de Lucio y el de Santiago, el joven que recoge la muñeca en la calle en *Silvia Prieto*:

(...) su casa es muy parecida, el pasillo es muy parecido, sus padres seguramente son muy parecidos a los de *Rapado*. Pertenece a esa clase media, esa vida familiar de departamento que no es la vida de los personajes de *Silvia Prieto*. Es otra vida. En *Rapado* el departamento del protagonista es también una especie de protagonista” (Entrevista de Gabriel Bobillo y Máximo Eseverri, 2001).

evidenciando las fracturas de una estructura en vías de disolución.³⁶³ En los siguientes filmes, como se verá a continuación, dicha estructura parece haberse disgregado a tal punto que su inclusión en el relato ya no resulta relevante.

Silvia Prieto se inicia con la voz en *off* de la protagonista que sostiene: “El día que cumplí 27 años decidí que mi vida iba a cambiar. A la mañana muy temprano metí toda la ropa que tenía en un bolso y la llevé al “lave-rap”. Al mediodía conseguí trabajo en un bar. Estaba completamente decidida: nada iba a volver a ser como antes. Al día siguiente mi ex marido me llamó por teléfono. Quería encontrarse conmigo”. Como se desprende de la declaración, Silvia –como los demás personajes de la historia– tiene menos de 30 años y ha atravesado una experiencia matrimonial y una separación. A lo largo de la narración Silvia comenzará una relación con Gabriel y Brite, otro de los personajes centrales, lo hará con Marcelo. Aquí no aparecen núcleos familiares³⁶⁴, ya que los dos nuevos casamientos que se producen –el de Brite y Marcelo y el de Marta y Garbuglia (resultado del programa televisivo para formar parejas al que han concurrido ambos)– tienen lugar en el final de la historia. El modo en que se resuelven los dos enlaces pone en escena la debilitación del casamiento como elemento fundante de un nuevo orden: “Al final (relata Silvia) habían decidido festejar los dos casamientos al mismo tiempo, aprovechando que la fiesta la pagaba el canal. Solamente tuvieron que agregar algunos nombres a la lista de invitados. La única contra fue que como la gente de la producción no tenía que enterarse de nada, Brite no pudo ponerse vestido de novia”. Así como el video del casamiento entre Silvia y Marcelo presenta todos los elementos considerados tradicionales en un hecho de esas características (el traje de novia blanco, la música de carnaval

³⁶³ Hay otra familia que aparece tangencialmente en la historia. En una de las primeras escenas del filme, Gustavo, el joven que en el final invita a Lucio a dormir, vuelve a la madrugada a su casa. Al llegar, su hermano menor se acerca por la vereda subido a un *skate*. Gustavo inquiriere: “Pablo, ¿sabés qué hora es?”, “Las cuatro y cuarto” –responde el niño–, “¿Mamá sabe que estás afuera?”, “No sé, cuando salí estaba durmiendo”.

³⁶⁴ Con excepción de los dos personajes más jóvenes que intervienen en la historia: el muchacho que recoge la muñeca de cerámica en la calle y la joven que toca el bajo en el grupo “El otro yo”, hija de la segunda Silvia Prieto. Los dos aparecen en escenas junto a sus madres: el joven la saluda al salir para concurrir al recital de “El otro yo”, la joven desayuna en la cocina al volver del recital, mientras su madre prepara una torta para el encuentro que reunirá a las mujeres llamadas Silvia Prieto.

carioca), los dos últimos casamientos desmontan los preceptos sobre los que se basa dicho evento: la unicidad (el casamiento no es considerado como algo único, personal, distintivo, ya que Brite y Marcelo lo comparten con otra pareja en función de reducir los costos), la autenticidad (Marta y Garbuglia en realidad no quieren casarse pero –como explica Silvia– “El canal ya había contratado el salón, la comida y los extras. Era demasiado tarde para cancelar”).³⁶⁵ Es decir, el recorrido desde la boda de Silvia –encuadrada dentro de los parámetros convencionales– hasta los últimos dos casamientos da cuenta de un cambio de posición ante la convención. En el caso de Brite, como su primera experiencia matrimonial no ha resultado satisfactoria (“Cuando yo me casé con Gabriel él vivía con sus padres y yo con los míos. Vivís sola o vivís con tu familia y de repente, de un día para otro, vivís con un tipo en tu casa, casi un desconocido”), en la relación que inicia con Marcelo decide convivir antes de casarse, aunque la motivación también tiene que ver con reducir los costos (“No tenía sentido seguir pagando dos alquileres”). Sin embargo, ante la propuesta de casamiento por parte de Marcelo, Brite reproduce mecánicamente los pasos que indica la tradición, la forma de la tradición (evidenciando que la tradición no es más que una forma a seguir): como ambos ya están viviendo juntos, antes del casamiento deciden separarse por un tiempo para que el matrimonio reúna a dos personas que no conviven. En este marco, el enlace se convierte en una situación más, despojada de excepcionalidad, dramatismo y emoción, como la mayoría de las atravesadas por los personajes.

En *Los guantes mágicos* los protagonistas tienen cerca de diez años más que los de *Silvia Prieto*, así como éstos eran diez años mayores que los jóvenes de *Rapado*.³⁶⁶ En este tercer filme ya no aparecen familias, entendidas

³⁶⁵ La relación entre Marta y Garbuglia aparece caracterizada desde el comienzo por cierta rispidez:

-¿Por qué vos no sos capaz de escribir algo así? (le pregunta Marta a Garbuglia en alusión al libro de poemas de Gabriel)

-Porque no soy escritor

-¿Y eso qué tiene que ver?

-Marta, los escritores escriben, los que no son escritores, no

-Los escritores son personas sensibles, ojalá vos fueras sensible

-Y ojalá vos fueras Marilyn Monroe

³⁶⁶ Rejtman señala que siempre en sus películas establece una cierta distancia entre su propia edad y la de los personajes: “(...) en mis películas los personajes tienen diez años menos que

como grupos conformados por padres e hijos. Los protagonistas no tienen padres (ni aluden a ellos como sí en *Silvia Prieto*³⁶⁷) ni hijos, los vínculos se definen en función de las relaciones de pareja (organizadas a su vez en torno al consumo de psicofármacos –Cecilia y Daniel– o bien en torno a la rama laboral –Alejandro y Valeria: “Los dos estamos en el transporte de pasajeros”–). Asimismo, aparece en el discurso de los personajes una reflexión en torno a la edad y la identidad de quienes están llegando a los cuarenta años. El médico al que concurre Alejandro sostiene: “El cuerpo a los 40 es como esas casas viejas: cuando uno toca algo, aunque sea una cañería que parece completamente insignificante, encuentra que lo que está podrido es estructural. Está todo interconectado, en realidad está todo podrido”. A propósito de las edades de los personajes Rejtman señala que: “(...) Todos los personajes están como en un límite de edad: Luis está llegando a su límite para actor porno, Sergio para grabar su disco solista está un poco pasado. Ese es un poco el eje de los personajes: ese momento crítico” (Entrevista de Alan Pauls, 2004). Como parte de la vivencia de ese “momento crítico”, Cecilia se niega a ir a bailar porque al mirar a su alrededor “son todos chicos de 18 años”. Para Alejandro y Valeria, en cambio, la discoteca representa un espacio de reunión que les permite seguir articulando la relación. Como el vínculo entre ambos no se sostiene en la comunicación verbal (en la mayor parte de sus diálogos no se escuchan el uno al otro), la relación encuentra su cauce en un espacio en el que el contacto es más bien corporal (el elevado volumen de la música

yo: cuando hice *Rapado* yo tenía 30, cuando hice *Silvia Prieto*, tenía 35 y los personajes 27” (Entrevista realizada por Patricio Fontana, 2002). En este sentido, Rejtman sostiene que su próximo filme no seguirá esta línea, dado que en él habrá “una mezcla en las edades de los personajes. Está el mundo de los jóvenes y adolescentes y el mundo de los adultos, cosas que iban por caminos diferentes en las películas anteriores” (Entrevista de Emilio Bernini, 2008: 83).

³⁶⁷ -¿Cómo está el canario?” –le pregunta Gabriel a Silvia durante una de las visitas que ella le hace en la cárcel–

-Se lo mandé a mi mamá por encomienda

-No sabía que tenías mamá

-Vive en Mendoza y nos mandamos cosas por correo. Siempre me manda comida.

Una vez me mandó un flan. Ayer recibí un pollo al horno.

En *Los guantes mágicos* sólo en una ocasión Alejandro hace referencia a su núcleo familiar cuando menciona, luego de la separación: “No me queda otra que volver a lo de mis padres”.

electrónica dificulta además el diálogo) y tiene más que ver con compartir un lugar y un momento.³⁶⁸

En la última escena de la película Alejandro baila solo en una discoteca en la que suena el tema "Vanishing Point" del grupo "New Order". El "punto de desaparición" puede pensarse en relación con la juventud de los personajes y la falta de definición o certeza acerca de lo que sigue después de ese momento.³⁶⁹ Si la madurez suele ligarse, entre otras cosas, al cambio de lugar que se produce al pasar de ser hijo a ser padre, *Los guantes mágicos* parece confirmar la presunción planteada a propósito de *Rapado* acerca de que la familia ha dejado de ser un núcleo productor de sentido, de identidad. Aquí los personajes no son hijos ni padres de nadie, ni siquiera el ser la pareja de otro es considerado un elemento que permite una definición de sí mismo (Susana parte a Brasil para no regresar nunca y Sergio continúa su vida como hasta entonces, Cecilia y Alejandro se separan sin que esto les genere ningún impacto) y no es posible vislumbrar un futuro muy diferente al presente de los personajes. Oubiña señala que de un filme a otro (de *Rapado* a *Los guantes mágicos*) los personajes han ido creciendo y que "(...) todos ellos podrían ser avatares de una misma tipología que hubiera evolucionado a través del tiempo" (2005: 6). De esta manera, los jóvenes de *Rapado* pueden pensarse en proyección como los personajes de *Los guantes mágicos* y éstos últimos como la continuidad de un modelo en el que los puntos de encuentro son circunstanciales, desafectados, contruidos por fuera de los modos convencionales de representación de las relaciones sociales.

³⁶⁸ Oubiña manifiesta que:

(...) la única comunicación verdadera es el interminable diálogo que Alejandro mantiene con su Renault 12. Alguien le ha dicho que, con sus ruidos, el coche trata de decirle algo y Alejandro está dispuesto a escucharlo. En los sonidos uniformes del botoncito de su llavero, que activa y desactiva la alarma del auto, él puede apreciar todos los matices de un lenguaje. Es un diálogo cargado de afecto o deseo y el único vínculo que perdura más allá de todos los desencuentros (2005: 17).

³⁶⁹ Cecilia también "tiene" una canción que la vincula con su juventud: "Hombres de hierro" de León Gieco (cambiando los canales del televisor encuentra el recital en el que Gieco canta esta canción. La imagen –por la indumentaria, la caracterización del cantante y el público– remite instantáneamente al pasado), así como para Sergio, el disco de *trash-metal* que acaba de grabar resulta un elemento identitario: "Yo también soy un idealista y tengo mi vocación, soy músico".

8.1.2 Lenguajes, signos, convenciones

Como se mencionó en el apartado anterior, los personajes de *Rapado* pueden inscribirse dentro del segmento social denominado como “clase media”. *Silvia Prieto* continúa en esta línea, no ya a través de la referencia a lo familiar, que aquí se desdibuja, sino a partir de los perfiles de sus personajes. Así, Garbuglia sostiene: “Ya no tengo la frescura de alguien joven ni la seguridad de un adulto. A la mañana me miro al espejo y tengo ojeras. Cobro un sueldo de empleado que apenas me alcanza para sobrevivir”, en tanto que cuando Silvia responde, ante la pregunta sobre su ocupación: “Soy promotora de una marca de detergente muy conocida. Y hasta hace poco trabajaba en un bar”, la segunda Silvia Prieto comenta: “Ah, igual que yo, servicios para la clase media”.³⁷⁰ En *Los guantes mágicos* el auto en torno al cual gira gran parte de la historia es un Renault 12, es decir, un auto medio, “neutro”, como lo define Alan Pauls (2004), en tanto que los personajes continúan en una línea de trabajos similar a los de *Silvia Prieto*, es decir, ofreciendo “servicios para la clase media” (Alejandro es remisero, Valeria azafata, Susana trabaja en una agencia de viajes, Daniel pasea perros).

La representación de la clase media (la familia, los empleos, el auto), del término medio en última instancia, puede pensarse en relación con la ausencia de excepcionalidad, de desmesura, de climax que poseen los relatos, así como relacionarse con la presencia central del lugar común como hilo conductor de la narración. En este esquema, el lugar común toma la forma de la frase hecha o de la referencia a lo “típico”. En una de las cenas familiares de *Rapado* –la que sigue al regreso de la madre de Lucio desde Canadá– el joven inquiriere, frente al plato servido: “¿Qué tiene esto?”, la madre contesta el nombre del plato en francés y luego agrega: “Tiene hierbas finas, cebollas, panceta, unas papas y lentejas”, “Guiso de lentejas” –aclara el padre–, “Plato muy típico de allá” –finaliza la madre–. En *Silvia Prieto*, Gabriel le dice a Marcelo, en alusión a la muñeca de cerámica: “Tengo algo para Brite, es un regalo que le traje de Los

³⁷⁰ Sarlo define a estos “servicios para la clase media” como “ocupaciones típicas del mundo del postrabajo” y cita, entre otras, pasear perros, cuidar viejos, repartir muestras gratis, etc. Se trata de: “(...) ocupaciones que no son ocupaciones. Ocupaciones que no tienen que ver con disposiciones, destrezas o hábitos adquiridos, sino con un diseño casual, azaroso, aleatorio” (2003: 133).

Ángeles”, “¿Es algo típico de allá?”, pregunta Marcelo. En este caso la pregunta con relación a lo típico funciona de manera irónica, ya que la muñeca es un producto en serie que no puede considerarse característico de ningún lugar en especial o, en todo caso, es un típico *souvenir* de viaje, de cualquier viaje.

El lugar común aparece asimismo en la presencia recurrente de frases hechas, los “lugares comunes” del lenguaje. “¿Qué hizo durante todo este tiempo que no tuvo novia?”, –le pregunta el conductor del programa “Corazones solitarios” a Garbuglia–, “Estuve en crisis porque la juventud se me escapaba” –responde el participante–. “No a la impunidad” se lee en uno de los carteles de la marcha a la que concurre Brite a raíz del accidente en el cual murió una de sus compañeras, atropellada por un colectivo mientras repartía muestras gratis de detergente. La escena de la marcha se opone a la representación clásica de un hecho de estas características: Brite y Marcelo llegan al punto de encuentro en taxi, todas las promotoras se hallan sentadas en el suelo conversando unas con otras. Marcelo, por ejemplo, no demuestra ningún interés por la situación: “¿Cuánto tarda esto? Vamos a perder la mesa” (expresa con relación a la reserva que ha realizado en un restaurante mexicano). En este sentido, Gonzalo Aguilar establece una relación entre la representación del “pueblo” en el cine de los sesenta y comienzos de los setenta (particularmente en las películas de Pino Solanas) y la del nuevo cine argentino, en la cual señala que en el caso de *Silvia Prieto* la marcha está signada por el vacío (en contraposición a aquellas imágenes en las que las multitudes llenaban y excedían la pantalla):

Donde los primeros planos recortaban rostros retorcidos por el grito (como en el célebre cartel de *La hora de los hornos*), la escena de *Silvia Prieto* registra rostros apáticos o inexpresivos. Pasamos del pueblo masculino a la multitud femenina, de las demandas sociales a las demandas de vida (se trata de una marcha por un accidente de trabajo), de la demasía del grito popular que llena toda la pantalla al vacío y al despojo como puntos de partida (Aguilar, 2009).

Por otra parte, los restaurantes chinos de tenedor libre en los que comen los personajes en *Silvia Prieto*, aluden a su vez a uno de los lugares comunes de la cultura urbana de los años noventa. Se trata de locales distintos cada vez (los planos contrapicados permiten ver los carteles de neón con los diferentes

nombres) en los que, sin embargo, el interior es prácticamente igual en cada caso (como el valor de los platos).

En *Los guantes mágicos* los lugares comunes son los lugares que comúnmente se consideran turísticos. Los actores que llegan desde Canadá para filmar la película pornográfica son llevados por Alejandro en el Renault 12 a conocer los “lugares típicos” de la ciudad: La Boca, Caminito, las cantinas, la calle Corrientes, el Teatro Colón, Catalinas, la Avenida del Libertador, la Casa Rosada, la Recoleta, San Telmo, las tanguerías, el Obelisco, las villas miserias. La referencia a las villas miserias como uno de los “lugares típicos” de la ciudad puede leerse irónicamente como uno de los efectos de la progresiva expansión de estos asentamientos. Lo irónico de la situación radica, además, en que para cierta mirada extranjera las villas miserias resultan efectivamente un elemento exótico, pintoresco, que genera interés (de hecho existen en Buenos Aires propuestas turísticas que ofrecen recorridos por las zonas marginales de la ciudad y sus alrededores, como un atractivo más).

La recurrente alusión a Canadá (es el país del cual llegan los actores en *Los guantes mágicos* y al cual viaja la madre de Lucio en *Rapado*) adquiere cierta significación. Puede pensarse que Canadá representa a un espacio “otro”, lo suficientemente opuesto a la Argentina como para establecer un claro contraste. Como señala Luis, quien trabaja en el país del norte como actor en películas pornográficas: “Hice todo lo posible para volver a instalarme en el país pero acá en lo mío no hay trabajo. No es un país serio (...) Acá no hay industria”. Por otro lado, la aparición reiterada del Aeropuerto de Ezeiza también pone en escena otro de los “lugares comunes” de la clase media argentina, un espacio en auge durante la década del noventa, cuando la equivalencia del peso con el dólar favorecía los viajes al exterior.

A través de la inclusión de frases hechas, de los lugares comunes del lenguaje, lo que se remarca, lo que se pone en primer plano, es el carácter signifiante del habla, el decir, mientras que lo dicho, el significado, pasa a un segundo plano. En esta dirección pueden leerse los “desencuentros comunicativos” entre Brite y Marcelo: “¿Querés algo para tomar?, ¿café, un vaso de agua?” –pregunta ella–, “Café” –responde él–, “Un vaso de agua, ¿no?, hace calor” –asiente ella–. O la repetida frase: “Contate algo de allá” (en referencia a la estadía en el extranjero) dirigida a Gabriel en *Silvia Prieto* y a

Cecilia en *Los guantes mágicos*, que en ningún caso obtiene respuesta porque su verdadera finalidad es la de instalar y continuar el evento comunicativo, no la de obtener información. En ambos ejemplos prevalece lo que Roman Jakobson (1988) denomina función fática del lenguaje, ya que el énfasis es puesto en abrir o mantener abierto el canal de la comunicación. En cambio, el diálogo que Lucio sostiene con la madre de Damián a través del portero eléctrico expresa lo contrario: Lucio toca el timbre a la madrugada preguntando por Damián, una voz femenina repregunta: “¿Sabés qué hora es?”, “Las tres y veinte”, responde el joven. Lucio contesta la pregunta como si se tratara de un pedido de información y deja de lado otras posibles implicancias (reproche, cuestionamiento). En este caso la respuesta de Lucio pone en primer plano la función comunicativa del lenguaje, obviando lo que Paul Grice (1975) llama “principio de cooperación”.³⁷¹

Los dos casos (el diálogo como manera de instalar la comunicación y el diálogo que quiebra las máximas que rigen el intercambio comunicativo) evidencian la imposibilidad de un sistema comunicativo basado en la noción de hablante-oyente ideal.³⁷²

Por otro lado, el filme establece un recorrido por distintas opciones de relación entre significado y significante. Para situar la acción en el baño de damas presenta un plano de la puerta con el signo que alude a dicho espacio, para introducir la escena en la farmacia exhibe la cruz verde que indica la existencia de ese lugar. En ambas situaciones el relato explicita la convención que liga significante (imagen en este caso) y significado. Del mismo modo, el

³⁷¹ Alejandro Raiter retoma lo postulado por Grice:

Grice sostiene que, ante todo, dos personas pueden comunicarse entre sí por la existencia de un principio cooperativo, que funciona entre los participantes de un evento comunicativo, definido como conversación (...). El principio cooperativo supone que el oyente (o participante X) sabe que el hablante (o participante Y) hará todo lo posible para que su mensaje sea claro, de modo que X pueda entenderlo; es decir, que Y seleccionará lo que emitirá, lo planificará, de modo que no haya posibilidades de incompreensión, coopera para X entienda. De este modo X queda comprometido, una vez que decidió participar en la conversación, a realizar el máximo esfuerzo por entender lo que Y le quiere decir, por lo tanto hará todo lo posible por asignarle un significado al mensaje que recibe (2003: 40).

³⁷² Catherine Kerbrat-Orecchioni, en su crítica al modelo de Jakobson, señala que en una comunicación verbal la intercomprensión no puede ser sino parcial, ya que: “(...) el mensaje no pasa de mano en mano sin sufrir alteraciones en la operación” (1993: 24).

diálogo entre Silvia y Gabriel en torno al signo “yugular” alude a la arbitrariedad de la relación entre significado y significante³⁷³:

- Soñé que me había puesto tus uñas postizas y cuando me despertaba se las estaba clavando a alguien en la yugular
- ¿Dónde queda la yugular?
- No sé
- ¿Cómo no sabés? ¿No decís que lo soñaste?
- Debo haber soñado la palabra, no la imagen. Soy escritor.

Así, la “yugular” aparece como un significante que no encuentra correspondencia con un significado preciso. Algo similar ocurre con el nombre “Silvia Prieto” que recorre la narración como materialidad significante, articulando el conflicto central de la protagonista.³⁷⁴ Por otra parte, la escena en torno al saco Armani da cuenta de que el valor de verdad del discurso depende del contexto en el que éste se inscribe: “Ese es mi saco” –asevera Armani al encontrarse a Marcelo vistiendo el saco en cuestión–, “Sí, sí, es su saco” –responde Brite como quien le sigue la corriente a una persona mentalmente insana–, “Usted no entiende. Yo me fui a comprar cigarrillos y Silvia Prieto desapareció con mi saco” –insiste Armani relatando exactamente lo sucedido–, “Claro, claro”, repite Marcelo manifestando la misma incredulidad que Brite.

El comentario de Gabriel acerca de los motivos de su viaje a Los Ángeles marca el punto más alto de desconexión entre discurso y referente, a la vez que alude nuevamente a la arbitrariedad del signo: “Estaba harto de la vida burguesa de la Argentina. Estaba harto de ser rubio y todo lo que eso representa en este país” (el tono del cabello de Gabriel es castaño).

De esta manera, puede pensarse que la obra de Rejtman funciona como una suerte de “tratado sobre el signo”. Sus relatos desarman gran parte de las convenciones que rigen el funcionamiento del lenguaje, poniendo en evidencia sus mecanismos de construcción.

³⁷³ Ferdinand de Saussure (1945) considera la arbitrariedad como uno de los principios fundamentales del signo dado que no hay ninguna necesidad “natural” que lleve a relacionar significado y significante. O, como indica Raiter: “Lo inmotivado en la relación entre el significado y el significante (...) viene a representar la no determinación por parte del fenómeno o cosa de la palabra o signo que la representa (...)” (2003: 13).

³⁷⁴ Rejtman señala que: “(...) en *Silvia Prieto* el tema del lenguaje es más importante que el de la identidad. El gran problema de Silvia Prieto no es que haya otras personas como ella, sino otras que se llamen como ella. El nombre es lo que más importa” (Entrevista de Patricio Fontana, 2002).

8.1.3 Superficies

El minucioso retrato de la clase media que exhibe la obra de Rejtman encuentra en la organización de la puesta en escena el principal recurso para su desarrollo. En el encuadre predominan los planos medios, que ubican a la figura de cuerpo entero o americanos, que la encuadran desde las rodillas. En menor proporción se incluyen algunos primeros planos,³⁷⁵ en tanto que el plano detalle se utiliza únicamente para focalizar la mirada en objetos muy puntuales: el reloj en *Rapado*, el dinero en *Silvia Prieto*, el contestador telefónico en *Los guantes mágicos*. El gran primer plano (plano del rostro) es inexistente, probablemente porque el grado de afección que supone resultaría contradictorio con el planteo estético de los filmes. Deleuze (1994) señala que el gran primer plano abstrae al rostro de todas las coordenadas espacio-temporales, elevándolo a un estado de Entidad (algo que se opone a los lineamientos de la poética planteada por Rejtman).

La ubicación de la cámara es predominantemente frontal y su emplazamiento fijo (con excepción de los *travellings* que siguen los desplazamientos en moto en *Rapado*). Los personajes aparecen la mayor parte de las veces en campo y no se incluyen prácticamente escenas que articulen el campo con el fuera de campo. Las escenas se suceden siguiendo el orden lineal y progresivo de la narración, sin establecer lazos con espacios anteriores o ubicados más allá del campo visual.³⁷⁶

El mismo procedimiento es utilizado en el trabajo realizado con el plano sonoro. Los sonidos provienen, en su mayoría, de fuentes ubicadas dentro del campo visual. Una de las pocas excepciones se encuentra en *Rapado*, en la escena posterior al intento de robo de la motocicleta. Lucio trata de cortar la cadena que sujeta la moto a un poste pero es descubierto por el dueño del vehículo, quien comienza a perseguirlo. En un determinado momento de la

³⁷⁵ “A mí me gustan los primeros planos. Sin embargo, hago pocos primeros planos. En el caso contrario, arruinaría el placer de hacerlos” (Rejtman en la entrevista realizada por Emilio Bernini, 2008: 73).

³⁷⁶ Al respecto, Emilio Bernini señala que: “La disposición de los planos no acentúa la continuidad, el lazo entre una situación y otra, el encadenamiento. (...) Esto pone a las escenas en una especie de presente perpetuo que, no obstante, no hace más que sucederse, pero no en el sentido de un efectivo progreso, sino en el de un funcionamiento (2008: 63).

huída Lucio, extenuado, se sienta en un umbral. Fuera de campo se escuchan los pasos del perseguidor que se acerca. El procedimiento genera suspenso y abre un interrogante acerca de cuál será la reacción del dueño de la moto. Finalmente, éste llega hasta donde se halla Lucio, enciende un cigarrillo, lo escupe y se va. En este caso, la fuente del sonido se encuentra primero fuera de campo para luego ingresar al mismo.

En el cine de Rejtman el tratamiento del sonido cumple un rol fundamental: desde los motores de los vehículos, el sonido de las máquinas de video-juegos y la aspiradora en *Rapado*, a las turbinas de los aviones, la sirena del barco con el cargamento de guantes y la respiración agitada del gimnasta (similar por otra parte a los sonidos que emiten los actores mientras graban las escenas en interiores de la película pornográfica) en *Los guantes mágicos*; pasando por el tono de las voces –sobre todo en *Silvia Prieto*– trabajadas para generar una “musicalidad” que recorre el relato, el sonido se convierte en un elemento central en la configuración de un “cine de superficie”, en el que todo lo que es relevante aparece en el plano.³⁷⁷

Por otro lado, los relatos recorren una diversa gama de posibilidades sonoras a través de los temas musicales que incorporan en cada caso: la canción del grupo “Estrella roja”, la música electrónica de las discotecas, el recital de “El otro yo”, el tema de “New Order”, el disco de *trash-metal* grabado por Sergio. La música funciona así como uno de los núcleos significantes a partir del cual es posible leer la obra del director.

Con respecto a la organización del cuadro, los cuerpos son ubicados por lo general en una misma línea, lo cual lleva a un aplanamiento de la imagen. Rejtman descarta por lo general la profundidad de campo para desarmar una posible jerarquización en la organización de la puesta en escena.³⁷⁸ La

³⁷⁷ “El cine es superficie, porque más allá de la pantalla no hay nada”, señala Rejtman (en Bernades, Lerer y Wolf, 2002: 47).

³⁷⁸ Rejtman indica que:

(...) la psicología de los personajes no existe, lo único que hay son esos objetos o esas personas que están enfrente tuyo manifestándose y nada más. Me acuerdo de que Rosario Bléfari, la actriz de *Silvia Prieto*, me hizo una entrevista y me preguntó sobre el tema de los objetos en la película y recuerdo haberle contestado que para mí un cenicero era tan importante como el personaje principal (Entrevista realizada por Fontana, 2002).

En el diálogo con Alan Pauls (2004) agrega al respecto: “Es un poco una idea socialista del mundo, un mundo donde todo tiene un mismo valor”.

frontalidad de la imagen, a su vez, sitúa al espectador a cierta distancia, generando un bajo grado de involucramiento para con la historia.³⁷⁹ El uso recurrente de una voz en *off* que refiere los hechos (la de Silvia en *Silvia Prieto*, la de Alejandro en *Los guantes mágicos*), colabora en la construcción del clima de ajenidad y distanciamiento que caracteriza a los relatos, ya que en cada aparición recuerda al espectador que se encuentra ante una historia que está siendo narrada. De este modo, la voz en *off* produce el efecto contrario al que suele generar en el cine narrativo clásico, ya que allí, al ser un medio de acceso a la interioridad del personaje, es utilizada para provocar identificación entre éste y el espectador.

Las escenas se unen a través de cortes directos o de fundidos a negro que en algunos casos se extienden durante varios segundos. Entre una y otra transcurren situaciones a las que no se hace referencia. La elipsis se convierte así en el procedimiento central de la organización temporal. En *Silvia Prieto* Marcelo invita a Brite a salir: “Me gustaría verte fuera del trabajo. Te invito a cenar. Nos encontramos acá mismo, a las siete”. El plano siguiente revela a Marcelo en la esquina, esperando la llegada de Brite. En una de las últimas escenas de *Los guantes mágicos* Alejandro aparece al volante del ómnibus, tras un corte directo puede vérselo dormido en el asiento del acompañante. No hay referencias a las circunstancias ni al tiempo transcurrido entre las acciones. El relato omite todo tipo de dilaciones concentrándose en los hechos puntuales que le interesa destacar.³⁸⁰ Por otra parte, la repetida inclusión de ciertas

³⁷⁹ Rejtman expresa que en sus filmes: “Hay una narración que intenta ser lo más objetiva posible, que intenta ser testigo de lo que se ve, y es lo que a mí me interesa del cine: usar ese mecanismo de registro; usarlo de manera clara, precisa, pero con la conciencia de que esa objetividad es una gran mentira porque siempre hay una subjetividad atrás” (Entrevista de Emilio Bernini, 2008: 78).

³⁸⁰ Como lo expresa Rejtman:

Hago muchas elipsis, no cuento cada uno de los pasos que el personaje tiene que dar. Voy un poco a los saltos, por bloques y avanzo dando muchas cosas por sentadas. A veces pienso que lo que pasa es que voy muy rápido. Las elipsis hacen que uno vaya muy rápido, más rápido que en otras narraciones. Tal vez las cosas en mis películas sucedan de una manera pausada —dentro de las escenas, quiero decir—, pero la narración avanza a paso rapidísimo. Lo que pasa, pasa rápido; pero por ahí al espectador no se le pasa rápido. En mis películas no paran de pasar cosas, todo el tiempo, una tras otra. Por eso digo que son películas narrativas. Hay poquísimos tiempos muertos (Entrevista realizada por Alan Pauls, 2004).

En relación con el uso que realiza el director de la elipsis, Aguilar establece una diferencia con el cine de Lucrecia Martel, en el cual la elipsis también cumple un rol fundamental, como se ha

acciones (Silvia trozando pollos o activando el secador del baño del bar en el que trabaja), intercaladas en el medio de otras, colabora en la construcción de la fragmentación temporal que genera la utilización predominante de elipsis.

Hay una única situación cuyo tratamiento formal se diferencia del resto: el epílogo en *Silvia Prieto*, consistente en una reunión de las mujeres que llevan ese nombre. La secuencia se opone, punto por punto, al planteo formal recién señalado. En este caso la imagen, rodada en video, resulta más cercana a la estética televisiva. La cámara en mano zigzaguea registrando los rostros de las mujeres a las que alguien, que permanece fuera de campo, está entrevistando. La escena puede ubicarse entre dentro y fuera de la historia dado que, si bien presenta una composición diametralmente opuesta a la que exhibe la primera parte del relato, en el comienzo incluye al personaje de la segunda Silvia Prieto, interpretado por Mirta Busnelli. Luego éste desaparece y la escena se desvincula de la historia narrada hasta el momento para dar lugar al registro de la historia de las mujeres allí reunidas.³⁸¹

8.1.4 Economía, circulación, intercambios

Los filmes de Rejtman presentan universos regulados por funcionamientos ligados a la economía: mercantilización, cuantificación, circulación,

analizado en el Capítulo 5: "La elipsis en Martel siempre tiene que ver con lo que se oculta, con la falta, con lo que se calla o no se puede decir o mostrar. En Rejtman, en cambio, la elipsis es salto, segmentación, paso de una cosa a otra" (2006: 106).

³⁸¹ Al respecto Rejtman indica:

Mi idea original era hacer dos películas. Una que fuera la película de ficción y otra que fuera el documental, y estrenarlas al mismo tiempo. Después decidí incluir ese final dentro de la película. Para mí, ese final era una especie de bajada a tierra, se alejaba un poco de la ficción. Pero no es un documental propiamente dicho, porque hay una actriz ahí que está actuando, que es Mirta Busnelli y, por otro lado, las Silvias Prieto reales también están actuando porque hacen de cuenta de que Mirta Busnelli es Silvia Prieto. Todas están actuando. De todos modos, eso es algo que pasa siempre con el documental: desde el momento en que uno pone la cámara, todo cambia (Entrevista de Emilio Bernini, 2008: 78).

En otra entrevista agrega: "(...) desde el momento en que existe conciencia de una cámara, que la hay siempre, ya sea de un lado o del otro, esa conciencia ya impugna la objetividad del documental, que es lo que los puristas quieren defender. Esa objetividad sin intervención no existe y al no existir eso toda la discusión sobre el documental es inútil" (Entrevista de Maite Alberdi e Ivan Pinto, 2009).

intercambios determinan la lógica que rige los vínculos de los personajes entre sí y con el medio en el que se inscriben.³⁸²

El mundo por el que los personajes circulan es un mundo mercantilizado, la recurrente alusión a las marcas de los productos aparece tanto de manera visual (las publicidades de golosinas y bebidas en los kioscos de *Rapado* y *Silvia Prieto*: “Frigor”, “Fanta”, “Rexina”, “Yastá”, “Seven Up”; la tonalidad amarilla proveniente del cartel publicitario que tiñe por un instante el rostro de Sergio al pasar frente a la estación de servicio “Shell” en *Los guantes mágicos*), como a través de la mención por parte de los personajes (las diferentes marcas de shampoo que le ofrece la vendedora a Silvia Prieto: “‘Revlon’, ‘Helena Rubinstein’, ‘Sedal’, ‘Wellapon’, ‘Plusbelle’, ‘Springtime’” o los psicofármacos que intercambian Cecilia y Daniel: “Alpax”, “Tranquina”, “Valium”, “Rivotril”).³⁸³

A su vez, los personajes forman parte de este mecanismo: Brite lleva el nombre del detergente cuyas muestras gratis reparte, Armani es nombrado a partir de la marca de su saco. Como señala Oubiña: “(...) los nombres sufren un proceso de desidentificación. Pierden todo su poder de singularización y pasan a cumplir una función de catálogo” (2005: 15). En el caso de Silvia la desidentificación llega a su punto máximo al enterarse de que existe otra mujer con el mismo nombre, tras lo cual decide cambiárselo y pasa a denominarse “Luisa Ciccone” (el nombre real de la cantante Madonna).

Las mercancías –las marcas con las que las mercancías son denominadas– se inscriben en los cuerpos, los capturan, estableciendo una suerte de indiscernibilidad entre objeto y sujeto. Es decir, tanto sujetos como objetos forman parte, de igual manera, de un mundo regido por el criterio mercantil. Esto puede ponerse en relación con la explícita ausencia de jerarquización en la puesta en escena, es decir, la intercambiabilidad es la misma lógica que guía a personajes y objetos. En este marco, las relaciones entre los personajes se efectivizan bajo la forma de contratos: Marta y Garbuglia se conocen en un programa televisivo destinado a formar parejas,

³⁸² Rejtman expresa que sus filmes “No hablan de otra cosa que de economía (...) eso es lo que hace que en las ciudades y en todos lados haya comunicación, ¿no?, la economía y el trabajo” (Entrevista de Alan Pauls, 2004).

³⁸³ El nombre comercial de los medicamentos es acompañado en ocasiones por la información de sus componentes: “¿Qué tomás?” –le pregunta Daniel a Cecilia–, “Alpax” –responde ella–, “Es benzodiasepina modificada con un componente antidepresivo”, –le informa Daniel–.

Valeria y Alejandro comienzan su relación “a partir de un arreglo económico que hicimos por mis viajes a Ezeiza”; Alejandro accede a un lugar donde vivir a través de un trato con Susana y Sergio: “transporte por vivienda”.

Sin embargo, el desapasionamiento que caracteriza a las relaciones, además de alinearse con el programa estético de los filmes, no indica necesariamente falta de afecto, sino señala que, en un mundo con las características antes mencionadas, los vínculos adquieren esta coloración.

La cuantificación de los elementos que circulan es otra de las variables que atraviesa los relatos. “Serví cuarenta y ocho cafés, veinte cortados y quince cafés con leche”, dice Silvia al relatar su primer día de trabajo como camarera en un bar. O, ante la pregunta de Debi: “¿Qué es esto?”, cuando Silvia lo invita a comer, ella responde: “Cuatro pollos cortados en doce partes cada uno, cuarenta y ocho pedazos de pollo”. Rejtman señala que uno de los temas de la película es la multiplicación y, en este sentido, el conflicto central de Silvia comienza cuando descubre que hay otra mujer con su mismo nombre. Luego se incorpora otra Silvia Prieto: la muñeca de cerámica traída por Gabriel desde Los Ángeles a quien Brite decide llamar de esa manera y, en el final, son las Silvias Prieto las que se multiplican en la escena que reúne a todas las mujeres que llevan dicho nombre. La multiplicación como motivo aparece asimismo en *Los guantes mágicos* a través de los Renault 12 que rodean la vida de Alejandro, de la importación de guantes mágicos que crece para satisfacer la demanda y de los *happy-hours* que forman parte del vínculo entre Cecilia y Daniel.

En *Rapado* los jóvenes que llegan al local de video-juegos preguntan por el valor de las fichas: “¿Cuánto están hoy?”, “Una por cinco, diez por cuarenta y cinco, cien por cuatrocientos veinte”, contesta el dueño. Al avanzar la narración el valor de las fichas se incrementa: “¿Cuánto están hoy?”, “Una por diez, diez por noventa, cien por ochocientos ochenta”, lo cual, como señala Aguilar (2006) puede pensarse en relación con el proceso inflacionario de la época.

En *Los guantes mágicos* Sergio realiza innumerables cuentas a propósito del cargamento de guantes: “El precio es dos dólares la docena hasta acá, con flete incluido: tres dólares y medio, nosotros se lo vendemos al mayorista a cuatro con cincuenta aproximadamente y el minorista vende cada par a cero con setenta y cinco. Lógicamente, estas son cosas que dependen de

la oferta y la demanda. Con el frío que hace ya hay escasez, así que sumale a todo un treinta por ciento”.

Beatriz Sarlo (2003) conecta la cuantificación como elemento estructurante de los relatos con la ausencia de cualidades del mundo de los protagonistas, particularmente en el plano laboral. Los trabajos que ocupan a los personajes no hacen, señala la autora, a la identidad del sujeto, por lo tanto la única relación que se puede entablar con ellos tiene que ver con su cuantificación. A propósito de *Rapado* expresa que:

El trabajo es un bien escaso. Aunque conserva un lugar clave desde el punto de vista de la inserción social, ocupa una posición completamente subordinada desde el punto de vista cultural y no es un espacio de identificación. Hoy es difícil que un núcleo de construcción de la identidad sea alguna ocupación profesional o laboral (...) La identificación a partir del trabajo “soy obrero”, “soy comerciante” se ha debilitado. El único punto de identificación con respecto al trabajo es, más bien, si tengo trabajo o no lo tengo (2003: 128).³⁸⁴

Si en *Rapado* el trabajo no aparece, ni en el presente de los protagonistas ni como proyecto futuro³⁸⁵, en *Silvia Prieto* adquiere la forma de los “servicios para la clase media” antes mencionados (también denominados por Sarlo y Oubiña como ocupaciones del “postrabajo”), en tanto que en *Los guantes mágicos* surge la apuesta por el negocio salvador: “Yo creo que estos guantes mágicos nos pueden salvar a todos”, dice Piraña.³⁸⁶ Se evidencia en todos los casos un proceso de desidentificación con respecto al trabajo, como señala Sarlo, pero además la caída de un modelo organizado en torno al empleo como garantía de progreso. Cuando Alejandro decide vender el Renault 12 para conseguir el dinero que le permitirá entrar en el negocio de los guantes mágicos, Valeria lo aprueba: “Yo creo que es un buen arreglo (...) así tenés la perspectiva de conseguirte un coche mejor, de prosperar, de subir de

³⁸⁴ Esto se relaciona con lo analizado en relación al trabajo y las condiciones laborales en los abordajes de *Mundo grúa* y *Bolivia* (Capítulos 6 y 7).

³⁸⁵ La canción del grupo “Estrella roja”, grabada en el cassette que Lucio encuentra en la moto robada, alude a esta falta de identificación de los adolescentes con el mundo del trabajo, así como al momento de transición que representa la adolescencia como etapa de la vida: Era un año malo / no recuerdo otro peor / estaba en la calle / sin trabajo y sin amor / Nadie decía nada bueno / nada malo / nada de mí.

³⁸⁶ La idea del “negocio salvador” funciona como otro de los “lugares comunes” del imaginario del “argentino tipo”. El negocio desde luego fracasa.

categoría". La sucesión de acontecimientos demuestra la fijeza de la frase hecha ("subir de categoría") y su falta de correspondencia con la realidad de los personajes: en el final de la narración Alejandro no sólo no "sube de categoría", sino que desciende ya que pierde su auto y se ve obligado a emplearse como chofer de ómnibus, Valeria no logra pasar de los vuelos de cabotaje y los *charters* a los internacionales, Daniel continúa paseando perros. El único que puede decidir sobre su trabajo es Luis, no casualmente el personaje que ha tenido que irse del país para "No terminar como *stripper* en un boliche cualquiera del Gran Buenos Aires".

Finalmente, otra de las variables que organiza los relatos es la circulación. En los tres filmes hay un constante movimiento de objetos y personajes: intercambios, compras, ventas, canjes, trueques, regalos activan recorridos que en determinados puntos encuentran ciertos cruces.

En *Rapado* el billete falso que Damián le entrega a Lucio pasa de mano en mano hasta que Damián lo ofrece a cambio de un número de fichas para los video-juegos (menos que las que le corresponderían en un intercambio con dinero "verdadero"). Damián paga con fichas en el kiosko y la mujer que lo atiende le entrega el vuelto en caramelos. Lucio recupera el reloj que había olvidado en la casa de un amigo y en el final de la historia vuelve a olvidarlo en la casa de Gustavo. El grupo "Estrella roja", cuya grabación encuentra Lucio bajo el asiento de la moto robada, reaparece en la inscripción de la remera que lleva Gustavo. Lucio mismo circula por la ciudad tratando de recuperar algo del equilibrio perdido tras el robo de la moto (justamente un elemento que posibilita el movimiento). El joven no pretende recobrar su propia moto sino conseguir otra que le provea lo mismo que la anterior (intensidad de movimiento, identificación, autonomía). En este sentido, el vínculo desafectado del personaje con el vehículo es diferente al de Alejandro con el suyo y se acerca más a los que sostienen los demás personajes de los filmes con los diferentes objetos que circulan en torno a ellos (el tapado de piel, el saco Armani, el perro Lutor).

Los recorridos urbanos de Lucio coinciden en determinados momentos con los de otros jóvenes (en el local de video-juegos, en la parada de colectivos) que realizan sus propios trayectos. Pero además de los objetos y los personajes, lo que circula en el relato son ciertos "motivos": Lucio observa a

un joven cortando la cadena que sujeta una moto a un poste e intenta repetir la acción, Damián le cuenta a Lucio que su primo recuperó una moto robada luego de reconocerla –pintada de otro color– en la puerta de un local bailable y luego imagina una escena similar en la que interviene Lucio. Ambos relatos confluyen cuando Lucio roba a su vez una moto y la pinta de otro color para camuflarla. El joven que le roba la moto a Lucio lo amenaza con una navaja, Damián repite el procedimiento para intentar robar a su vez otra moto. En el final, una joven aparece caminando descalza por la calle, como Lucio en el comienzo. Se trata de un universo en constante movimiento: los objetos, los personajes, las ideas giran y se entrecruzan incesantemente.³⁸⁷

En *Silvia Prieto* también circulan el dinero (Marcelo le entrega a Silvia un recipiente con mil doscientos dólares, Silvia le presta cincuenta pesos a Gabriel); los objetos (la muñeca de cerámica que Gabriel trae de Los Ángeles para Brite pasa luego por las manos de Silvia y finalmente, cuando ésta la arroja a la calle desde el colectivo, es recogida por el joven que concurre al recital del grupo “El otro yo”, el saco Armani, el tapado de piel, la lámpara de botella); así como se produce un intercambio entre los roles de los personajes: Marcelo era el marido de Silvia y se casa con Brite, Gabriel era el marido de Brite e inicia una relación con Silvia.³⁸⁸ La propiedad de intercambiabilidad dota

³⁸⁷ A propósito de *Rapado* Rejtman reitera su idea de la economía en relación con sus filmes: *Rapado* es una película que habla sobre la economía, en todo sentido. Habla sobre el equilibrio. Hay un personaje al que le roban algo y él roba otra cosa para mantener un equilibrio. Todo el tiempo se habla de economía, de trueque de cosas, del dinero que se cambia por fichas y las fichas que se cambian por caramelos de vuelta y de billetes falsos (Entrevista de Alejandro Ricagno y Quintin, 1996).

³⁸⁸ La noción de intercambio en Rejtman ha suscitado cierta controversia. Oubiña señala que se trata de:

(...) mercancías cuyo valor de uso tiende a ser eclipsado por su valor de cambio. En los términos de Marx: en una sociedad como la nuestra, lo que caracteriza la relación de cambio de las mercancías es que se hace abstracción de sus valores de uso, de modo que la relación social preponderante es la relación de unos hombres con otros como poseedores de mercancías. Esa es la economía política del film: la lógica de los intercambios importa, sobre todo, porque define una lógica de las relaciones personales (2003: 196-197).

En tanto que Aguilar sostiene:

El intercambio tiene en Rejtman una dinámica disparatada de comedia en el que los valores de cambio son impredecibles y pasan de lo afectivo a lo económico y viceversa. Sería un error, de todos modos, creer que este valor de cambio arbitrario se recorta sobre un valor de uno más genuino o verdadero. Hablar, a propósito del cine de Rejtman de valor de uso, es restituir una noción de profundidad y verdad oculta a desenmascarar, totalmente ajena a su estética (2006: 91).

a la vez a los personajes de impersonalidad, ya que unos pueden ser reemplazados o intercambiados por otros. Cuando Silvia va a buscar a Gabriel a la salida de la cárcel se encuentra con otro hombre –Walter– que ha sido liberado en su lugar (en tanto Gabriel ha sido enviado a la provincia de Córdoba, donde debiera haber ido Walter). Silvia lo lleva a su casa. Luego de comer Walter manifiesta interés por ver el video del casamiento de Marta y Garbuglia. La voz en *off* de Silvia relata: “Gabriel le había contado la historia en la cárcel y le había dicho que yo iba a dejar la casettera grabando (...) Pero cuando puse el cassette no había nada. Estaba en blanco, lo había programado mal. No quise decepcionarlo y busqué el cassette de mi casamiento con Marcelo. Cuando apareció Marcelo le dije que ése era Mario Garbuglia y le dije que yo era Marta. Pensé que así como estaba, unos años atrás y disfrazada de novia, nunca me iba a reconocer”. Un procedimiento similar puede observarse en el comentario de Susana, en *Los guantes mágicos*, cuando le informa a Alejandro que Luis llegará desde Canadá para filmar una película y se alojará junto a él: “Para vos va a ser casi lo mismo. Lo único que en vez de compartir el departamento con Lutor (el perro) vas a tener que compartirlo con el hermano de Piraña”.

En *Los guantes mágicos* el intercambio se produce bajo la forma del regalo, pero no se trata de regalos adquiridos expresamente para tal fin, sino de elementos que entran en circulación por ser, o bien parte del capital de los personajes, o bien un excedente del mismo.³⁸⁹ Daniel, el paseador de perros,

³⁸⁹ El intercambio puede relacionarse con la noción de trueque. Luego de la crisis de 2001 el trueque se convirtió en una práctica en auge:

(...) la actividad del trueque nació hacia 1995, como una organización estructurada sobre la base de redes (“nodos”), en Bernal, provincia de Buenos Aires. En ese año, el trueque reunía sólo a 60 personas. Sin embargo, ya en 1996 eran 1000 socios; 2300 en 1997 y llegarían a 180.000 en 1999. Durante ese mismo año, el trueque experimentó un salto importante, abarcando 320.000 personas, en 500 nodos ubicados en 15 provincias y la Capital Federal. De esta manera, el trueque se convirtió rápidamente en una red extensa de intercambio de bienes, servicios y competencias muy heterogéneas, un “mercado sui generis” (Luzzi, 2005) que comprendía desde el trabajo manual o artesanal, ligado a la producción de bienes primarios (alimentos) hasta las “nuevas industrias de la subjetividad”, relacionadas con las terapias alternativas. Como afirma Inés Gonzalez Bombal, “la actividad de “trocar” aparecía investida de todo un ideario que habla de “reinventar el mercado”, “reinventar la vida” y se postula como una alternativa a un patrón de desarrollo que ha llevado a la exclusión social a amplios sectores de la población. Para sus ideólogos, el trueque aparecía como un vínculo social de otro tipo basado en la “confianza y la reciprocidad” como valores fundantes que tendrían el poder de cambiar las relaciones sociales, o para decirlo en los términos que expresa su doctrina: “barajar y dar de nuevo las reglas del juego social”.

recibe al perro Lutor en forma de pago por la deuda que dejó su dueña al morir. El perro es luego entregado a Susana, quien a su vez se lo regala a Alejandro para su cumpleaños. Daniel ofrece como regalo los paseos de Lutor y Cecilia costear el viaje de Daniel hasta la casa de Alejandro para ir a buscar al perro. La única que le entrega a Alejandro un regalo adquirido de forma “tradicional” es Valeria: un *pullover* a rombos, comprado en el *free-shop*. Como señala Aguilar (2006) el gesto introduce cierto desequilibrio en el mundo de los personajes dado que se trata de un objeto nuevo que ingresa en las series ya establecidas que caracterizan a dicho mundo. Hasta ese momento Alejandro usaba únicamente ropa lisa. De allí en más incorpora la vestimenta a rombos. El ejemplo del *pullover* grafica el modo de resolución de la constante circulación de objetos, personajes y situaciones. En determinados momentos los equilibrios perdidos se recomponen y un nuevo sistema vuelve a girar. Pero, como señala Rejtman, lo que se consigue “siempre es algo que representa un poquito menos” (entrevista de Pauls, 2004). Así, a Lucio le roban la moto y consigue un ciclomotor, Alejandro pasa de ser remisero en su propio auto a ser chofer de ómnibus (“¿Viste que ahora Alejandro está trabajando como chofer de micro? –le dice Valeria a Cecilia–, No le quedó otra. Por lo menos los dos seguimos en el transporte de pasajeros”), Gabriel vuelve de Los Ángeles y acaba preso, Silvia se realiza un análisis y al retirar los resultados sostiene: “Los análisis dieron todos bien. Lo único raro es que tengo menos de todo (...) Menos pulso, menos presión, menos glóbulos rojos, menos glóbulos blancos, todo menos”. Sin embargo, la disminución no es experimentada por los personajes de manera negativa, sino simplemente como un resultado de los acontecimientos.³⁹⁰ Aun cuando los personajes anuncian transformaciones:

Es sabido que después del colapso del modelo de convertibilidad (diciembre de 2001), el trueque registró una explosión incontrolada. Así, en 2002, la Argentina poseía la red del trueque más extensa del mundo, superando incluso a Rusia (Svampa, 2005: 144-145).

³⁹⁰ Rejtman expresa que:

Las películas terminan siempre en un lugar determinado, cuando los personajes cambiaron un poco. A lo mejor están un poco peor de lo que estaban antes, socialmente hablando, pero, en términos personales, están bastante igual. En *Silvia Prieto* Gabriel, que tenía que salir de la cárcel, no aparece pero llega otra persona en su lugar. La misma Silvia Prieto dice que es otra en el video de casamiento: de algún modo desaparece el personaje, se borra, se desvanece. Comparado con el principio de la película queda un poco, no sé si por debajo, pero seguramente menos tangible, menos visible. En *Los guantes mágicos*, el

“Esto te va a cambiar la vida” –le dice Damián a Lucio en relación al robo de la moto– o: “Estaba completamente decidida: nada iba a volver a ser como antes” como expresa Silvia en el comienzo de *Silvia Prieto*, se trata de situaciones que son abordadas con la misma falta de énfasis, con igual grado de neutralidad que el resto de los acontecimientos.

En relación con este punto, Oubiña señala que los jóvenes de las películas de Rejtman exhiben de manera precisa “(...) un estado devaluado de las relaciones afectivas, sociales, laborales. Pero no están condenados” (2005: 23). La disminución o devaluación de las situaciones que experimentan no los retira del flujo constante del mundo en el que circulan. Y ése es tal vez su punto de apoyo y de agregación: seguir formando parte de un sistema –su sistema– que asegura un movimiento continuo, sin proponer ni augurar otro destino que el movimiento en sí.³⁹¹

Como se mencionó anteriormente, los procedimientos a través de los cuales se organiza la puesta en escena resultan fundamentales para la construcción de la idea de circulación, de intercambio. La presencia mayoritaria de planos medios remite a la indiscernibilidad entre sujetos y objetos en tanto ambos aparecen en un mismo plano, circulan de manera similar y, por ende, son encuadrados por la cámara con un mismo criterio. Por otra parte, la ubicación frontal y la fijeza de la cámara, así como la ausencia de vinculación del campo con el espacio ubicado fuera de campo (es decir, la preeminencia de escenas en campo), aplanan la imagen descartando la profundidad de campo y, por lo tanto, la jerarquización de la mirada que ésta conlleva. El tono monocorde de los diálogos que vuelven una y otra vez sobre los lugares comunes del lenguaje se convierte en otro de los elementos circulantes. Los recursos señalados, sumados a una organización temporal en la que la elipsis

personaje de Alejandro pierde el auto y trabaja manejando un micro, pero al mismo tiempo termina en la discoteca bailando, que es lo que hace durante el resto de la película. Está levemente disminuido. Pero igualmente terminó en su lugar. Me parece que los personajes en ningún momento quedan mal (Entrevista de Emilio Bernini, 2008: 77-78).

³⁹¹ La idea de grupo, de identidad y pertenencia asociadas al grupo, es otro de los elementos recurrentes en el cine de Rejtman. Así como en *Rapado* aparece el grupo de jóvenes andando en *skate*, en *Los guantes mágicos* hay un grupo de sagitarianos que se reúne tres veces por semana a realizar caminatas por los bosques de Palermo. “Lástima que seas de Libra –le dice Valeria a Alejandro–, si no te decía de venir con nosotros”.

aparece como procedimiento central y a la incorporación de voz en *off*, instalan una clara distancia entre espectador y relato. De este modo, la neutralidad de la puesta en escena se articula de manera ajustada y precisa con la ausencia de climax que caracteriza a la narración.

En la obra de Rejtman no hay sentidos últimos o, en todo caso, el sentido tiene que ver con evidenciar los procesos de construcción de todo sentido.³⁹² El movimiento incesante que estructura los relatos funciona en esta misma línea, ya que desmonta la idea de trayecto en progresión, de progreso, para plantear universos contemporáneos reglados por el movimiento en sí, por la forma del movimiento.

8.2 Recorridos

Copacabana se inicia con las imágenes de los preparativos de un evento. Un acontecimiento que tendrá lugar en la calle e involucra puestos de comida, de venta de objetos, un escenario, personas reunidas. Por medio de un *travelling* lateral, la cámara recorre las distintas escenas de los aprestos para la festividad instalando un tiempo cero (el presente que antecede a la fiesta), a partir del cual se irán ubicando luego los otros tiempos incluidos en el relato. Tras un fundido a negro puede observarse a un grupo de jóvenes en un parque, vestidos con trajes coloridos, ensayando la coreografía de una danza. Se trata de un momento anterior al de la fiesta (directamente ligado a la misma, en tanto el ensayo es su instancia previa), que constituye otro de los tiempos que integran la narración. Luego de esta escena comienzan a sucederse, separados por fundidos a negro y tomados por cámara fija, distintos cuadros relativos a la fiesta en sí: una formación de hombres jóvenes que marcha por la calle haciendo sonar los cascabeles adheridos a las botas, tres hileras de mujeres vestidas con trajes anaranjados que bailan y acompañan la música con golpes de palmas y sonidos vocales.³⁹³ Las vestimentas de quienes

³⁹² “Mis películas no plantean una problemática, las películas mismas son el problema”, señala Rejtman (Entrevista de Bobillo y Eserverri, 2001).

³⁹³ Con relación a la organización de esta secuencia, Rejtman expresa que:
Siempre me gustaron los momentos en que la acción de una película se detiene y hay una escena de baile. El final de *Los guantes mágicos* es en una discoteca. En ese sentido sí creo que esta película es extrema, porque eso lo llevo a lo máximo

realizan los cuadros de baile abarcan una amplia gama de colores y tonalidades: amarillo, celeste, blanco, dorado, plateado, azul, rojo, negro y son acompañadas por apliques de lentejuelas, brillos, plumas que le otorgan un carácter vistoso a los trajes, los sombreros y el calzado. Se trata de atuendos muy elaborados que, puede suponerse, han demandado un considerable tiempo y costo de realización. Sin embargo, el relato elide toda alusión al respecto, como así también a las características de la organización del evento. Solamente una escena muestra una reunión entre representantes de los grupos de baile de las distintas zonas (Mataderos, Lugano A, Lugano B, entre otras), en la que se discuten algunas cuestiones relacionadas con los preparativos de la fiesta. Y si bien aparecen numerosos momentos en los que se registran los ensayos de las danzas que se realizarán durante la misma, se trata de coreografías que, en su mayor parte, ya están armadas, es decir que el proceso de aprendizaje de los pasos ha tenido lugar en un tiempo anterior. Sólo en dos ocasiones aparecen indicaciones ligadas a la realización de las coreografías: el momento en que uno de los bailarines le indica a otro que debe comenzar el paso de baile con el pie derecho y la escena en la que un pizarrón exhibe la secuencia de los movimientos a seguir: 1) Básico, 2) Sury, 3) Reloj, 4) Zapateo, 5) Soldado, 6) Arrastrado, 7) Balanceo, 8) Avance y Giro, 9) Abrazo de sury, 10) Círculo). La ausencia de mayores referencias a las etapas previas a la realización de la fiesta colabora en la idea de presentar los acontecimientos desde una cierta distancia (esto aspecto se desarrolla más adelante).³⁹⁴

En un determinado momento, la imagen de una de las bailarinas es seguida por otra similar (la mujer continúa bailando y permanece la misma música) pero nocturna (ha anochecido y pueden observarse las luces

que puedo. En *Silvia Prieto* hay unas escenas bailables también, donde se ve a los personajes bailando y atrás no hay ningún extra, solamente unas luces de colores moviéndose. Es una imagen muy abstracta. Creo que algo de esa abstracción de algún modo se mantiene en *Copacabana*, porque los bailes son un poquito abstractos. En realidad, el baile en sí mismo es abstracto, porque es como olvidarse de lo que hay alrededor y concentrarse en ese momento (Entrevista de Ezequiel Alemian, 2010).

³⁹⁴ Al respecto Rejtman (2010) expresa lo siguiente: "Hay un tema central que es la información pero también uno decide qué información quiere pasar y cómo la quiere pasar. Acá yo me basé en la observación y en una información entregada sobre todo a través de una forma visual y sensorial antes que en datos".

encendidas de un edificio ubicado por detrás), lo cual indica que la fiesta se extiende a lo largo del día y la noche, es decir, la progresión del tiempo.³⁹⁵

Luego de varios cuadros de baile que transcurren durante la noche, la cámara retorna al movimiento de las primeras imágenes del filme. Un nuevo *travelling* lateral, que recorre el mismo espacio que el del inicio³⁹⁶, indica el cierre de la fiesta realizada en homenaje a la Virgen de Copacabana, cuyo registro ha sido el motivo de la realización de esta película.³⁹⁷

La segunda secuencia del filme comienza con lo que podría considerarse la cotidianeidad de ese grupo de personas que en la primera parte ha sido registrado durante la fiesta, un momento particular, extraordinario en tanto se opone a lo ordinario de la rutina diaria. De esta manera, pueden observarse imágenes de un taller textil, de una radio, vistas de las casas a medio construir y de las calles de tierra del barrio. Que el relato vuelva a utilizar el *travelling* lateral como procedimiento para registrar las primeras imágenes del taller textil, puede considerarse una marca de la introducción de otro tiempo (como se mencionó, un tiempo ligado a la cotidianeidad, que corresponde a los momentos previos o posteriores a la fiesta), así como el *travelling* del comienzo indicaba el inicio de la fiesta, es decir, instauraba el tiempo de la festividad.

En la escena en el taller textil el silencio que rige en el ambiente sólo es interrumpido por el sonido de las máquinas, lo cual contrasta con los sonidos (música, acompañamientos vocales) de las escenas anteriores. Del mismo modo, los colores de los hilos ubicados en los estantes aparecen como una versión reducida del despliegue tonal de las vestimentas festivas.

³⁹⁵ La fiesta se realiza cada año, desde comienzos de la década del setenta, durante dos domingos del mes de octubre (se trata de datos que no son explicitados por el filme, sino producto de información exterior al mismo, obtenida a partir de artículos periodísticos y del sitio web que posee la comunidad boliviana en Argentina).

³⁹⁶ Rejtman señala: "Lo filmé así para poder mostrar el lugar. Muestro lo mismo antes y después de la fiesta" (Entrevista de Horacio Bernades, 2010).

³⁹⁷ El filme fue producto de un encargo, en el año 2006, del canal de televisión Ciudad Abierta. La intención era realizar una serie de documentales sobre eventos que se llevan a cabo periódicamente en la Ciudad de Buenos Aires (la celebración del día de la primavera, el partido de fútbol entre los equipos de River y Boca, la "marcha del orgullo gay", entre otros). Al ser consultado sobre las razones que motivaron la elección del tema, Rejtman sostuvo: "Me daba la posibilidad de descubrir un mundo dentro de otro. Es una Buenos Aires que en general los porteños no conocemos. Ni yo mismo. Me daba la posibilidad de descubrir algo nuevo, algo de lo que no sabía nada" (Entrevista de Horacio Bernades, 2010).

Con relación a la escena en la radio, los comentarios realizados por el locutor sintetizan en cierta manera los núcleos centrales del filme. Por un lado, alude a la danza y la música (lo cual establece un enlace con las imágenes y sonidos previos): “Así, así, levantando las manos, de un lado para otro, moviendo la cintura”, por otro lado, hace referencia al universo textil que, como se verá luego, tiene que ver con la colectividad boliviana: “Auspicia este programa ‘Hilos Emanuel’. Hilos para recta, hilos poliéster. Todos los colores. Accesorios. Repuestos para máquinas de coser y otros artículos”. En tercer lugar, introduce la noción de viaje, que constituye el motivo central del filme, como también se analizará luego: “Tarjetas ‘Hola Vieja’, para llamar a Bolivia y a todo el mundo”. Finalmente, sitúa las coordenadas espaciales en las que se desarrolla la acción al mencionar uno de los comercios como ubicado en la calle “La Facultad”, en la intersección con la Avenida Eva Perón (que atraviesa el barrio de Villa Lugano).

A partir de esta escena, de las imágenes en el taller³⁹⁸ y del diálogo telefónico sostenido por una mujer que llama a su familia en Bolivia desde un locutorio, pueden inferirse algunas de las características de la vida de la comunidad boliviana en Buenos Aires. En la conversación telefónica la mujer manifiesta lo siguiente: “Si querés te puedo dar el número de teléfono donde yo estoy trabajando ahora, generalmente. Donde estaba, donde llegué... cambié pues de trabajo yo porque me trataron mal. Estoy trabajando ahora en otro lugar (...) Ahora quiero enviar dinero pero no me estoy comunicando con ninguno de mis tíos”. Las imágenes de la mujer y las otras personas que se encuentran en el locutorio aparecen duplicadas por los espejos del interior de las cabinas telefónicas, lo cual puede ponerse en relación con la gran cantidad de personas que se encuentra en una situación similar (bolivianos residentes en la Argentina, muchas veces empleados en condiciones cercanas a la explotación, que envían dinero a sus familiares en Bolivia).³⁹⁹

³⁹⁸ Parte de la comunidad boliviana residente en Argentina es empleada en talleres textiles (muchos de los cuales no cumplen con las normas laborales en cuanto a horarios de la jornada, salarios y medidas de seguridad dado que funcionan de manera clandestina).

³⁹⁹ En este sentido, un estudio de Leonardo de la Torre Avila indica que: “La tercera parte de Bolivia está fuera del país, sobre todo en Argentina, USA, Europa. Las remesas que envían los bolivianos que se fueron al exterior superan la inversión extranjera en nuestro país” (en Brie, 2009: 4).

De esta manera, el diálogo telefónico, sumado a las escenas en el taller y en el barrio resumen, en cierta medida, el universo laboral y cotidiano del grupo social que toma intervención en los festejos de la Virgen de Copacabana.⁴⁰⁰

El filme propone un acercamiento a este acontecimiento que puede encuadrarse dentro de la estructura de un viaje. Una travesía hacia el mundo que implica la festividad (los ensayos, las reuniones, la fiesta en sí misma con sus cuadros de danza y música, el después del evento), enmarcada dentro del viaje, en sentido literal, que deben realizar los hombres y mujeres bolivianos para llegar a Buenos Aires. En este sentido, el relato se inicia y finaliza con dos cámaras en movimiento (el *travelling* lateral ya mencionado y un plano secuencia tomado desde la cabina de un ómnibus que transporta pasajeros hacia Buenos Aires respectivamente), que permiten instalar la idea de un desplazamiento.⁴⁰¹ Entre estos dos movimientos se extienden, tomados por cámara fija, los momentos de baile, los ensayos, las imágenes del barrio General San Martín en el sur de la ciudad de Buenos Aires, las vistas de la ciudad boliviana de Villazón, que funcionan como “instantáneas” que dan cuenta del recorrido.

Las dos escenas en las que aparece en primer plano un álbum de fotos, al tiempo que una mano pasa las páginas y una voz en *off* describe las imágenes, operan como condensaciones del viaje más amplio que plantea el filme, en tanto proponen dos circuitos: uno relacionado con las características de Bolivia (su geografía, las ciudades, los lugares “típicos”: “El lago Titicaca, La

⁴⁰⁰ Rejtman (2010) expresa que:

Es cierto que si uno piensa en la comunidad boliviana en la Argentina, lo más común es hablar de la discriminación, el maltrato, el racismo y la pobreza, pero yo quise aprovechar la oportunidad para mostrar otras cosas. Porque quizás de tanto insistir sobre lo mismo lo único que se logra es cristalizar una imagen y al final te convertís un poco en cómplice de esa mirada discriminatoria. Me pareció que estaba bueno mostrarlos en una actividad que disfrutaban y lo vital de su vida cotidiana (...).

⁴⁰¹ Rejtman indica que la decisión de poner la cámara en movimiento requiere un fundamento: “La cámara puede moverse pero tiene que moverse por algo. ¿Si no para qué mover la cámara?” (Entrevista de Emilio Bernini, 2008: 79). En este caso, el director sostiene que consideró al *travelling* lateral como la mejor manera de resolver lo que quería mostrar (el lugar antes y después de la fiesta) (Entrevista de Horacio Bernades, 2010).

Los otros únicos momentos en que la cámara realiza movimientos aparecen en el *travelling* lateral en el taller textil y cuando un paneo permite observar las dimensiones del local donde se está llevando a cabo uno de los ensayos.

Paz, a 4000 metros sobre el nivel del mar, la cantuta, flor nacional (...) El majestuoso Illimani, de día y de noche...”) y otro que alude al proceso de adaptación que requiere toda inmigración (en este caso de Bolivia a la Argentina): “Estas fotografías son cuando llegué a Buenos Aires... Acá, 7 de agosto del '62 en Colegiales..., una pensión en Villa Luro..., después de haber trabajado...”. Ambas escenas (que introducen el tiempo más lejano con relación al momento de la festividad), constituyen las únicas instancias en las que el filme alude a la presencia de un interlocutor (a quien se dirige la voz que habla y a quien se muestran las fotografías). La entrevista, tal como es utilizada en el modelo tradicional de documental, adopta aquí la forma del retiro del cuadro de ambos sujetos (entrevistador y entrevistado, aunque de este último puede verse el brazo y la mano). Sólo permanece, en *off*, la voz de quien relata, al tiempo que la disposición del encuadre genera la impresión de que el álbum de fotos se muestra al espectador.

El recorrido que plantea la narración es desandado por el relato, en tanto éste comienza con las imágenes de los preparativos de la festividad, retrocede en el tiempo para registrar sus momentos previos (los ensayos) y se aleja más aún hasta la instancia en la que los hombres y mujeres bolivianos que luego – puede suponerse– tomarán parte del evento, abordan un ómnibus con destino a Buenos Aires.⁴⁰²

La distancia que la cámara establece entre el objetivo y el objeto a encuadrar es por lo general considerable. La mayor parte de los planos del filme son generales o medios, lo cual necesariamente ubica al espectador un tanto alejado de la imagen que se muestra, reforzando así su lugar de

⁴⁰² Rejtman expresa que esta estructura fue armada durante el montaje:

Cuando la armé de esta manera no lo hice pensando en ir de lo menos intenso a lo más intenso o viceversa. Mis películas no están pensadas como estructuras dramáticas tradicionales. Apuesto más a que cada escena tenga su propia vida que a un *increscendo*, a montar un clima y después desarmarlo (...) Me interesaba mucho más lo que había detrás de la fiesta que lo que la fiesta misma era. No el desfile de la gente de las comparsas y de los grupos de baile, que me parecía pintoresco pero no mucho más que eso, sino lo que había detrás. Por eso decidí poner la fiesta al principio, para que la película no se transformara en un camino hacia ese momento que iba a ser el motivo y la culminación de todo. La fiesta tenía que ser una excusa para ver lo que había detrás (Entrevista de Ezequiel Alemian, 2010).

observador (que es, por lo general, el atribuido a un viajero).⁴⁰³ En numerosas ocasiones la cámara es emplazada a varios metros de los personajes que registra (como por ejemplo la escena en la que un grupo de hombres y mujeres que llevan los trajes festivos aparecen sentados a una extensa mesa, en un momento previo al ensayo, o aquella en la que los pasajeros aguardan de pie frente al ómnibus a que la policía aduanera finalice la revisión del vehículo). En otras dos escenas, la cámara directamente encuadra la imagen a través de una ventana o se ubica, retirada, en el hueco de una puerta y desde ambos puntos permite observar, a la distancia, los ensayos.⁴⁰⁴

La última secuencia del filme abre con un plano general de la estación de trenes de la ciudad de Villazón (el relato elide precisamente las imágenes de los traslados, porque la narración en sí es la que constituye el viaje), en la que puede observarse una formación del ferrocarril detenida. En un contexto en el que los trayectos cubiertos anteriormente por el tren han sido reemplazados en su mayor parte por el ómnibus de larga distancia, el ferrocarril sólo puede aparecer inmóvil y como parte del paisaje de una estación desierta.⁴⁰⁵

Las imágenes que siguen luego adquieren la connotación de tarjeta postal, en tanto funcionan como fotografías que caracterizan un espacio. La quietud sólo es interrumpida por el paso de una bicicleta, un automóvil o un transeúnte que atraviesa los ambientes en cuestión: el edificio del Cine Teatro Libertador Bolívar, un mercado en la calle, el valle desde la altura.⁴⁰⁶ Estas vistas dejan paso a las imágenes de las situaciones cotidianas en la frontera boliviano-argentina. Si bien el filme no se centra en la problemática de la inmigración, no deja de hacer referencia a ella en las escenas que transcurren

⁴⁰³ La única excepción la constituyen los primeros planos correspondientes a los álbumes de fotos y a las escenas en la Aduana que se describen a continuación.

⁴⁰⁴ "A mí me gusta encontrar, en cada escena, el lugar donde pueda poner la cámara y filmar todo desde ahí. Es una cuestión de economía narrativa" (Rejtman en la entrevista realizada por Horacio Bernades, 2010).

⁴⁰⁵ El afiche promocional de la película presentaba justamente esta imagen: los vagones detenidos sobre la vía, recortados sobre un cúmulo de nubes blancas.

⁴⁰⁶ Rejtman señala al respecto: "Los tiempos en *Copacabana*, sobre todo en la segunda parte, tienen una construcción muy pausada. Como no había acciones demasiado concretas me dejé llevar por el gusto de la contemplación" (Entrevista de Maite Alberdi e Ivan Pinto, 2009).

en la Aduana.⁴⁰⁷ Un letrero pintado en la parte superior de un puente anuncia: “Bienvenidos a la República Argentina”, instantes después de la escena en la que los pasajeros que se han visto obligados a descender del ómnibus para que la policía aduanera realice una revisión del mismo, esperan de pie la finalización del procedimiento.⁴⁰⁸

La violencia ejercida sobre aquellos que deben migrar (los traslados son motivados por la búsqueda de mejores horizontes laborales y por la posibilidad de enviar dinero a los familiares que permanecen en el país natal), aparece en los planos picados⁴⁰⁹ que enfocan las pertenencias sacadas de los bolsos por el personal de la aduana (“¿Qué traemos? ¿Ropa nomás?”, “¿Por qué trae ropa mojada...?”, en los dichos de los gendarmes: “Tiene que traer documento sí o sí. Sin documento no va a pasar”, en el discurso de la azafata del ómnibus que traslada a un grupo de personas bolivianas hacia la Argentina: “La unidad cuenta con un baño que está habilitado para hacer ‘pipi’, no ‘popo’. Caso contrario será clausurado”).⁴¹⁰

La narración finaliza con el comienzo de un viaje que representa la expectativa de una mejora de vida, así como el inicio del filme presentaba los momentos previos y posteriores a la festividad. En este cruce de tiempos, el relato anuda un conjunto de escenarios y situaciones que, a través de un grupo de circuitos y recorridos, le da forma a la observación de un universo.

⁴⁰⁷ Gonzalo Aguilar (2009) sostiene que “Esta entrada en un país extranjero es la entrada en una invisibilidad que el documental de Rejtman se propone hacer visible (...) La comunidad boliviana vive camuflada en una ciudad que es totalmente indiferente a su existencia (como lo subrayan las excepcionales perspectivas urbanas de Rejtman) pero no por eso se diluye y abandona su trama secreta”.

⁴⁰⁸ Rejtman indica: “Esa toma es la única que hicimos con cámara oculta. Nos bajamos del ómnibus y dejamos la cámara en el último asiento. Así que el policía que hace la requisa nunca supo que estaba siendo filmado. Igual, la cámara oculta es un recurso del cual no quise abusar” (Entrevista de Horacio Bernades, 2010).

⁴⁰⁹ El plano picado genera una impresión de disminución, de empequeñecimiento de la imagen que se liga a la situación experimentada por las personas revisadas en la Aduana.

⁴¹⁰ Al respecto, Rejtman expresa:

(...) la filmación en la frontera con Bolivia, en *La Quiaca*, fue obviamente una puesta en escena: todos los gendarmes se ocupaban de controlar cosas que sin la presencia de la cámara no hubieran controlado, hacían preguntas que de otro modo no habrían hecho. Era un incordio para la gente que pasaba todos los días; los revisaban mucho más, porque básicamente estábamos nosotros con la cámara. Había una gran puesta en escena montada: esa es la realidad que uno filma, esa puesta en escena. La realidad no se puede filmar (Entrevista de Emilio Bernini, 2008: 79).

Conclusiones

El desarrollo de la idea central del trabajo, consistente en proponer una interpretación del surgimiento y expansión del movimiento cinematográfico denominado "nuevo cine argentino" en un contexto socio-histórico determinado (la Argentina a fines del siglo XX), partió de considerar a las nociones de tiempo y espacio como categorías de análisis a través de las cuales llevar a cabo dicha interpretación. Se trata de variables que han sido empleadas para abordar diversas coyunturas históricas (en el marco de la historiografía social occidental) y que, desde la singularidad que adquieren en cada contexto de análisis, ligada a los procesos materiales y sociales de los cuales forman parte y a los que contribuyen a conformar, pueden ubicarse como ejes principales de un abordaje de este tipo. Así, la exploración de los modos de conceptualizar y representar el tiempo y el espacio constituyó una vía de acceso hacia una fundamentación, una tematización de un objeto histórico (entendiendo por tal al contexto epocal del cual formó parte el nuevo cine argentino).

En este caso, el trabajo se centró en la observación de ambas instancias (tiempo y espacio) en un escenario específico: el surgimiento y desarrollo del nuevo cine argentino a fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Una época caracterizada como "nueva", lo cual la ha convertido en un ámbito particularmente productivo para el análisis, dado que, como he señalado siguiendo a Koselleck, ciertas transformaciones en cuanto a los modos de construir experiencias y significaciones aparecen especialmente en las épocas experimentadas como "tiempos nuevos". Si bien la cualidad de "novedad" aplicada al fin del siglo XX ha contado con defensores y detractores (en una línea que se extiende desde Jameson a Callinicos), puede sostenerse que atraviesa la época en cuestión, en tanto aparece instalada en el campo cultural como una formación discursiva que lo constituye. Es decir, más allá de la existencia de reflexiones teórico-críticas que abonen la idea de que el fin del siglo XX instituye una nueva era y de otras que la rechacen, la noción de novedad se ubica como una variable determinante en la conformación del período histórico abordado.

El concepto de “tiempo nuevo” u “época nueva” alude necesariamente a un criterio de periodización, ya que la “novedad” se instituye en relación con un tiempo otro, anterior, del cual la época nueva pretende diferenciarse. De esta manera, el abordaje de los diversos lineamientos teórico-críticos en torno a la delimitación y construcción del período (fundamentalmente a partir de las nociones de ruptura, continuidad y convergencia entre tiempos históricos y el concepto de anacronismo planteado por Didi-Huberman), así como el análisis de los elementos a través de los cuales ha sido instituida la noción de “novedad” antes mencionada, han redundado en la consideración de que los cambios en los modos de configurar y representar el tiempo y el espacio se ubicaron como un rasgo distintivo y constitutivo del “nuevo tiempo”.

A su vez, la exploración de las transformaciones acaecidas en el plano de la vinculación entre el espacio público y el espacio privado, en cuanto al surgimiento de nuevos modos de configuración de la subjetividad (ligada a la articulación del pasado, el presente y el futuro), como también el estudio de los efectos generados por dichas redefiniciones, condujeron a la idea de una época signada por un proceso de desinstitucionalización, en el que el peso y lugar de las instituciones anteriormente reguladoras de la vida social (el ámbito familiar, el universo del trabajo, la normatividad de la ley, la ciudad como espacio de identificación) se diluyeron progresivamente.

De este modo, el desarrollo realizado permitió concluir que las transformaciones políticas, económicas y socioculturales experimentadas en el período analizado, en parte producto del proceso de deterioro institucional iniciado durante la dictadura militar, confluyeron en los noventa en la configuración de un nuevo escenario, signado por la desestructuración y fragmentación de las redes de relación microsociales, es decir, del tejido social.

La relación que he intentado establecer entre el nuevo cine argentino y el devenir social se vincula directamente con el surgimiento de una nueva propuesta cinematográfica, la cual se enlaza a su vez con el desplazamiento del lugar ocupado anteriormente por el espectador en la instancia fílmica (particularmente en relación con el cine de la década del ochenta). La renuncia a la expresión y transmisión de sentidos unívocos evidenciada en los relatos del nuevo cine implicó una reconfiguración del rol del espectador, dado que la explícita ausencia de un mensaje definido a transmitir, tanto como la del

direccionamiento de la lectura filmica, comenzó a desdibujar la figura de un destinatario determinado. Así, el nuevo cine argentino propuso desmontar los procedimientos utilizados hasta el momento para articular la relación entre el filme y el lugar del espectador (la identificación de este último con los personajes, la intención pedagógica de los relatos, la búsqueda de transmitir un “mensaje” o una moraleja), abriendo un hiato entre ambos. Las nuevas propuestas estéticas establecieron un vínculo entre el texto y el lugar del espectador diferente al del período anterior, mediado por una distancia que se erigió como fundante del mismo y determinó un nuevo ordenamiento de la instancia cinematográfica.

Como se desprende del análisis realizado sobre el corpus de películas, a través del uso de determinados recursos y procedimientos formales se configuró una imagen atravesada por la distancia (del referente extra filmico, del observador) y, al mismo tiempo, un espectador activo en el proceso de construcción de significaciones. De este modo, el surgimiento de una nueva estética, aparentemente acritica por su renuncia al abordaje directo de temas tradicionalmente entendidos como pertenecientes a la “política”, constituyó a su vez un nuevo receptor transformándose indirectamente en un hecho de carácter político. La figura de este nuevo espectador, descentrado en relación con los relatos y las imágenes propuestas por el nuevo cine, halló un punto de coincidencia con la pérdida de significación de la inscripción del sujeto, no sólo en el filme como espectador, sino como parte de una escena más amplia. Dicho de otra manera, puede afirmarse que en una etapa histórica en la que la comunidad fue atravesada por un proceso de destitución, de desinstitucionalización, el cine configuró un escenario en el cual convergieron la desinscripción de la mirada como procedimiento fílmico –y con ella todo el dispositivo de identificación del sujeto-espectador–, con la desarticulación del sujeto en relación con su ubicación en el campo social.

El análisis realizado sobre el corpus de películas seleccionado, para el cual empleé los elementos analíticos que provee el enfoque narratológico –fundamentalmente los trabajos de Jacques Aumont, André Gaudreault y Francois Jost, así como la perspectiva teórica de Gilles Deleuze–, contempló un abordaje doble, dado que por un lado se observaron los procedimientos utilizados en relación con la inscripción del tiempo y el espacio en los filmes, es

decir, de qué modos las dimensiones del tiempo y el espacio tomaron forma en cada película, en tanto que por otro lado se analizó qué tipo de representaciones ligadas a los efectos de las transformaciones en el plano espacio-temporal se configuraron en cada filme. Se trata de dos aspectos directamente relacionados entre sí, ya que las elecciones acerca de cómo inscribir el espacio y el tiempo en una película implican formas de inscribir en ella representaciones sobre el campo social. Es decir, que las formas de abordar en un filme las transformaciones del espacio urbano y suburbano, la noción de margen, el ámbito de lo público y lo privado (el universo familiar, el lugar de la ley), el pasado y el presente, los cambios atravesados por las instituciones sociales, se relacionan estrechamente con las elecciones que se llevan a cabo en el plano del dispositivo del lenguaje cinematográfico.

De esta manera, en el trabajo realizado en la segunda parte de la tesis se analizaron los recursos y procedimientos formales a través de los cuales los relatos del nuevo cine argentino configuraron modos de inscripción del tiempo y del espacio en la textualidad filmica. El resultado del análisis proporcionó una red de sentidos y significaciones en relación con la cual se desarrollan las siguientes ideas finales.

En primer lugar, puede sostenerse que a partir de los procedimientos utilizados para la construcción de la puesta en escena, en cuanto a los recursos empleados para configurar representaciones espacio-temporales, el nuevo cine argentino instituyó una nueva propuesta estética, caracterizada por la renuncia a las lecturas e interpretaciones unívocas, la ambigüedad, la opacidad y una constante referencia al carácter de producto construido del cine. El arco de procedimientos a través de los cuales se instauró esta nueva estética resultó, tal como se evidencia en el análisis de los filmes, extenso y variado, en sintonía con la diversidad estética de las películas. Precisamente esta diversidad fue la que provocó el rechazo, tanto por parte de los directores, como de los críticos, a calificar al nuevo cine argentino como un movimiento. Sin embargo, desde la perspectiva que he sostenido en el trabajo, y pese a la innegable disparidad de criterios estéticos entre las películas, considero que existió un punto en común entre éstas, que puede ubicarse en el hecho de que la diversa elección de procedimientos convergió en una redefinición de la

instancia cinematográfica, a partir de la transformación experimentada en relación con el lugar del espectador.

De esta manera, y a modo de síntesis de lo explicitado en el estudio de los filmes, se mencionan a continuación algunos de los procedimientos utilizados, así como los efectos, en términos de configuración de sentidos y significaciones, generados por éstos.

En el análisis de *La ciénaga* se observó la introducción de un quiebre en la concepción del tiempo como ligado a la progresión y la linealidad a través de un planteamiento espacio-temporal que desarma estructuras y desestabiliza el sistema formal del relato. En este caso, la ruptura en la relación entre el campo y el fuera de campo aparece como la vía a través de la cual deconstruir el espacio y cuestionar su pretensión de continuidad, en tanto que la configuración de un tiempo detenido, suspendido, objeta la asociación de la temporalidad con la noción de transcurso, proponiendo otros modos de conceptualizarla. En *Mundo Grúa*, la forma desarticulada y el presente continuo que caracterizan a la estructura narrativa de filme, se alejan de la idea del tiempo organizado a partir de un criterio lineal, para introducir una representación temporal organizada en base a una sumatoria de presentes que no se vinculan con el pasado ni tienden lazos hacia el futuro. La imposibilidad de configurar una experiencia temporal propia que exhibe el protagonista, ligada a las transformaciones en el universo del trabajo, toma cuerpo así en la desarticulación que adquiere la forma narrativa. Por otro lado, en *Copacabana* el recurrente entrecruzamiento de tiempos (que aluden a los momentos anteriores y posteriores al desarrollo de la festividad, así como a las instancias de la vida cotidiana luego de la fiesta) y de espacios (las ciudades de Buenos Aires y Villazón, el ámbito de la frontera) aparece como la manera más eficaz de abordar el episodio central del filme: los festejos en homenaje a la Virgen de Copacabana realizados en la ciudad de Buenos Aires. Del mismo modo, en los restantes filmes de Rejtman la continua circulación e intercambio de objetos, personajes y motivos evidencian la existencia de un movimiento incesante que desmonta la idea de trayecto en progresión, de progreso, para plantear universos contemporáneos reglados por el movimiento en sí, por la forma del movimiento.

En *La mujer sin cabeza*, el trabajo realizado en los campos del encuadre (una serie de montajes internos al cuadro dados por capas de visión) y la fotografía (contrastes en cuanto a la iluminación y la relación entre el foco y el fuera de foco), pone en escena los mecanismos que operan en relación con la percepción y la construcción de la "realidad", evidenciando que no hay en este plano una única posibilidad, sino que cada "realidad" es producto de una cantidad de factores y como tal, posee un carácter contextual. En la misma dirección, la multiplicidad de puntos de vista a los que recurre *El bonaerense* para construir el registro de los diferentes escenarios que intervienen en la historia (la casa del protagonista, la garita policial), da cuenta de la variabilidad que puede adquirir un objeto según se modifique la mirada a partir de la cual se lo constituye. Es decir, instala la idea de que no hay objetos "transparentes", sino que éstos (como las situaciones) son resultado de la cambiante relación que se establece entre quien mira y lo que es objeto de la mirada.

En los filmes de Rejtman, la referencia al carácter construido propio de los objetos y situaciones se extiende a su vez al relato cinematográfico en sí mismo, a través de una puesta en escena que busca explicitar la noción de construcción, planteando un cine de "superficie" (que alude a la bidimensionalidad de la pantalla), en el que todo lo que es relevante aparece en el plano. Asimismo, el universo abordado por el director, el de la clase media urbana (los espacios que ésta habita, los núcleos familiares y los empleos que la definen), es caracterizado como una estructura atravesada por las reglas que impone la convención. Del mismo modo, en los relatos se ponen en evidencia las convenciones que rigen el funcionamiento del lenguaje, dando cuenta de los elementos que intervienen en la construcción del mismo.

La alusión a la existencia del dispositivo fílmico aparece a su vez en la estilización de la imagen de *Bolivia* (generada a partir de la variedad de planos y ritmos), la cual aleja al relato del verosímil realista en el que se inscribe la historia, así como también en la elección de un modelo genérico en *Un oso rojo* que, por las características del abordaje realizado, pone de relieve la artificialidad del esquema abstracto del género. A la vez, las historias que incorporan viajes o traslados como elementos centrales de la narración, lo hacen a través de una puesta en escena que activa recorridos hacia el funcionamiento de determinadas estructuras (la organización familiar en

Familia Rodante, los festejos en homenaje a una Virgen en *Copacabana*), es decir, evidenciando el proceso de construcción que involucra a todo escenario (el viaje, la familia, la festividad).

Como parte de un proceso dialéctico, el establecimiento de la nueva estética cinematográfica implicó la configuración de un nuevo vínculo con el lugar del espectador, mediado por una distancia que se erigió como fundante del mismo. Como analicé en el Capítulo 3, dicha distancia se sustentó, por un lado, en la mencionada explicitación del carácter construido de la imagen fílmica (en tanto la referencia al cine como resultado de un conjunto de operaciones introdujo necesariamente un hiato entre el texto y el lugar del espectador) y, por otro, en la desarticulación de la identificación entre el espectador y los personajes centrales de los filmes. En relación con este último punto puede mencionarse la ausencia de personajes contruidos de manera tal de provocar empatía con el espectador (particularmente en el caso del protagonista de *El Bonaerense*, pero también en la opacidad e indeterminación que rodea a los personajes de los filmes de Martel), o la desafección y neutralidad de la entonación empleada por los personajes de *Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*. En *Nacido y criado*, la limitación de la escucha del diálogo entre el protagonista y su mujer en la escena del reencuentro quiebra la posible identificación del espectador con el personaje principal. El procedimiento pone en evidencia la imposibilidad de un acceso completo a la subjetividad del personaje, a la vez que recuerda la presencia de la instancia enunciativa, quien es la que regula el grado de acercamiento del espectador hacia la narración (su lugar en relación con el texto fílmico).

La ruptura en el proceso de identificación del espectador con los personajes remarcó a la vez la ausencia de direccionamiento en relación con la lectura del filme, ya que al no propiciar un acercamiento al mismo desde el punto de vista de un personaje determinado, los relatos ampliaron el arco de posibles vinculaciones con el filme.

Asimismo, la distancia entre el lugar del espectador y el texto tomó forma en el aplanamiento de la imagen que adopta la puesta en escena en los filmes de Rejtman (el "cine de superficie" antes mencionado), así como en los modos de organización del encuadre, a través de figuras de cuadro dentro del cuadro (*La ciénaga*), de procedimientos de sobreenmarcado (*Familia rodante*, *El*

bonaerense, Copacabana) o en la introducción de una representación actoral como forma de aludir al juego de representaciones que regula la vida social y, en última instancia, al propio cine como representación (*La niña santa*).

De esta manera, la voluntad de insistir, a través del uso de los mencionados recursos, en la configuración de una imagen atravesada por la distancia instituyó un lugar activo para el espectador en relación con el proceso de construcción de significaciones.

La inscripción del tiempo y el espacio a partir de los procedimientos analizados se articuló a su vez con la construcción de representaciones sobre el campo social que, en gran parte de los casos, aludieron a los efectos de las transformaciones espacio-temporales analizadas en la primera parte del trabajo (los cambios en relación con el espacio urbano, los quiebres en la estructura familiar, las dificultades en la configuración de la propia historia en relación con la precarización de las condiciones laborales, las vinculaciones entre el espacio de la ley y el espacio de la “no ley” en el marco de los nuevos escenarios sociales, entre otros).

El surgimiento y desarrollo de este nuevo régimen creativo tomó parte así en la conformación de la época en la cual se inscribió, una etapa atravesada por un proceso de desinstitucionalización en el que se experimentó la caída de los anteriores marcos regulatorios de la escena social (la familia como lugar de identificación, el trabajo como principio organizador de la cotidianidad, el espacio urbano como ámbito de pertenencia, la eficacia simbólica de la ley). El nuevo escenario evidenció la pérdida de funcionamiento de dichas instancias como productoras de sentido, a la vez que el surgimiento de nuevas formas de interrelación entre los sujetos y entre éstos y el espacio social, signadas por procesos de fragmentación, disolución, desagregación.

A partir de los procedimientos utilizados para la construcción de la puesta en escena, los relatos del nuevo cine contribuyeron a la construcción de las variables mencionadas como características de la época, en tanto introdujeron como ejes y claves de la configuración de la instancia cinematográfica la ambigüedad, la opacidad, la imposibilidad de interpretaciones unívocas, la referencia al cine como un producto resultado de un conjunto de operaciones, el señalamiento de la existencia de la distancia entre las representaciones y sus referentes.

Como idea final, y considerando el análisis realizado en torno a los modos de conceptualizar el tiempo y el espacio en la textualidad fílmica de un movimiento cinematográfico, puede proponerse una interpretación del surgimiento y desarrollo de dicho movimiento. A través de la relación dialéctica establecida entre la transformación del lugar del espectador y los cambios operados en cuanto a la ubicación del sujeto en el campo social, el nuevo cine argentino tomó parte en la configuración de un momento histórico que, por la sumatoria de diversas variables (económicas, políticas, sociales) fue constituido e instituido como una época (la Argentina de fines del siglo XX). Desde la relativa arbitrariedad que supone la circunscripción de cualquier período, considero a la misma concluida, así como también finalizado al movimiento cinematográfico nuevo cine argentino. Si bien todos los realizadores cuyos filmes han sido incluidos en este trabajo continúan en la actualidad realizando películas, no creo que éstas puedan ya ser reunidas bajo dicho rótulo precisamente porque han dejado de vincularse a la construcción de un escenario histórico (concluido a su vez). Aún partiendo de las limitaciones que impone la periodización como criterio, y sin dejar de tener presente que toda delimitación temporal debe contemplar la coexistencia de diversos tiempos históricos en sí misma –porque todo tiempo es resultado de una convergencia de tiempos–, es posible sostener que las transformaciones experimentadas durante la década del noventa (en parte producto de procesos anteriores, como el deterioro político-institucional y social generado por la dictadura militar y en parte determinante de procesos posteriores, como la crisis de 2001 y sus efectos), permiten considerarla como una época que en cierto modo encuentra un cierre con el cambio de siglo, coincidente en la Argentina con el estallido de 2001. Si bien gran parte de las películas analizadas en la tesis fueron estrenadas posteriormente a este momento, han sido incluidas en el trabajo porque la inevitable laxitud de cualquier periodización, como la que propongo en este caso, supone descartar una rigidez extrema. En la misma dirección, ubicar al nuevo cine argentino como un movimiento concluido conlleva la necesidad de establecer marcas que determinen un inicio y un final, sin desconocer que esta es sólo una en el arco de posibles interpretaciones sobre el objeto en cuestión. En este sentido, ubicar como cierre de la etapa al año en que se estrenan las últimas películas de los directores cuyos filmes han sido

analizados (2008), ha permitido extender el campo de trabajo hacia el epílogo de la etapa examinada. Desde esta perspectiva, un posible abordaje de los próximos filmes de estos mismos directores deberá inscribirse en un marco de análisis diferente al que proporcionó el movimiento del nuevo cine argentino.

En el primer capítulo de la tesis se hacía referencia a que las épocas experimentadas como “nuevas” (como la analizada en el trabajo) resultan particularmente productivas para la aparición de nuevos modos de asimilar la experiencia, es decir, de conceptualizar los cambios en cuanto a la relación de los sujetos con su propio tiempo. En este sentido, puede concluirse que el nuevo cine argentino funcionó como una instancia catalizadora de las experiencias y significaciones de la época, en tanto su textualidad fílmica se convirtió en un escenario que alcanzó una importante significación en relación con las transformaciones del momento. Así, es posible atribuirle al nuevo cine un grado de productividad crítica alto, dado que intervino en la configuración de la época introduciendo un campo a través del cual se cuestionaron sus rasgos principales. Es decir, el surgimiento y desarrollo de este régimen estético tomó parte en la conformación de un momento histórico (probablemente la “década del noventa” no hubiera sido caracterizada de igual modo sin la existencia del nuevo cine argentino), a través de la instauración de una mirada reflexiva y crítica sobre la propia época.

De esta manera, a través de los recursos y procedimientos utilizados para la organización de la puesta en escena de los filmes (fundamentalmente los relacionados con la inscripción del tiempo y el espacio), y la consecuente redefinición del lugar del espectador y de la instancia cinematográfica en términos generales que ella supuso, el nuevo cine argentino le imprimió una forma particular a la conceptualización de la época, ubicándose como uno de los dispositivos críticos más agudos de la misma.

[28 de mayo de 2010]

Bibliografía

- Acuña, Claudia (1999) "El neorrealista bonaerense" (Entrevista a Pablo Trapero), en *El amante*, Nº 88, julio.
- Acuña, Ezequiel, Diego Lerman y Juan Villegas (2004) "Los no realistas" (conversación), en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, Nº 5, noviembre.
- Aguilar, Gonzalo (2009) "Sobre la presencia del pueblo en el Nuevo Cine Argentino. De *La hora de los hornos* a *Copacabana*", en *La fuga, revista de cine*, primavera. Dirección electrónica: <http://lafuga.cl/sobre-guion-la-presencia-del-pueblo-en-el-nuevo-cine-argentino/363>
- (2008) *Estudio crítico sobre El bonaerense*. Buenos Aires, Pic Nic Editorial.
- (2006) *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- (2005) "La Generación del 60. La gran transformación del modelo", en Claudio España (director): *Cine Argentino 1957-1983: Modernidad y vanguardias II*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- (2001) "Los precarios órdenes del azar", en *Revista Mil palabras*, Nº 1, primavera.
- Alberdi, Maite e Iván Pinto (2009) "Entrevista a Martín Rejtman a propósito de *Copacabana*", en *La Fuga, revista de cine*, primavera. Dirección electrónica: <http://lafuga.cl/entrevista-a-martin-rejtman/39>
- Alemian Ezequiel (2010) "Martín Rejtman: nunca me corrí del lugar de observador", en *La Capital*, 21 de enero.
- Altimir, Oscar y Luis Beccaria (1999) *El mercado de trabajo bajo el nuevo régimen económico en la Argentina*. Santiago de Chile, CEPAL.
- Althusser, Louis (1971) *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Madrid, Anagrama.
- Amado, Ana (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue Imagen.
- (2006a) "Las políticas del cine político", en *Pensamiento de los Confines*, Nº 18, junio.

- (2006b) "El nuevo cine volvió al interior y recuperó tonadas locales", entrevista realizada por Claudio Martyniuk, en *Gacemil Tea* Nº 158, 5 de mayo.
- (2004) "Velocidades, generaciones y utopías (a propósito de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel)", en *Pensar el cine 2*. Buenos Aires, Corregidor.
- (2003a) "Caetano: imágenes de la revuelta", en *El ojo que piensa. Revista virtual de Cine Iberoamericano*, Nº 2, agosto.
- (2003b) "Imágenes del país del pueblo", en *Pensamiento de los Confines*, Nº 12, junio.
- (2002) "Cine Argentino. Cuando todo es margen", en *Pensamiento de los Confines*, Nº 11, septiembre.
- (2000) "La teoría del cine y el marco de la historia. Entrevista a Laura Mulvez", en *Revista Entrepasados*, Nº 18/19.
- y Domínguez, Nora (Compiladoras) (2004) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós.
- Anderson, Perry (2000) [1998] *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona, Anagrama.
- Aprea, Gustavo (2007) "El cine político como memoria de la dictadura", en Sartora Josefina y Silvina Rival (Editoras) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería.
- Arizaga, Cecilia (2003) "Barrios cerrados y countries: microclima de consumo", en Wortman, Ana (Coordinadora) *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires, La Crujía.
- Auge, Marc (1996) *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Barcelona, Gedisa.
- Aumont, Jacques (1997) [1989] *El ojo interminable*. Barcelona, Paidós.
- (1992) [1990] *La imagen*. Barcelona, Paidós.
- y Michel Marie (1990) [1988] *Análisis del film*. Buenos Aires, Paidós.
- , Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet (1993) *Estética del cine*. Barcelona, Paidós.

- Barthes, Roland (1992) [1980] *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- (1987) *El susurro del lenguaje (Más allá de la palabra y la escritura)*. Barcelona, Paidós.
- (1986) [1978] *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós.
- Battle, Diego (2002) "De la virtual extinción a la nueva ley: el resurgimiento", en Bernades, Lerer y Wolf (editores): *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Ediciones Tatanka.
- Baudry, Jean-Louis (1974) [1970] "Los efectos ideológicos producidos por el aparato de base", en *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*. Ediciones Nueva Visión, año 1, nº 2, diciembre.
- Bazin, André (2001) [1966] *Qué es el cine*. Madrid, Ediciones Rialp.
- Beceyro, Raúl, Rafael Filippelli, David Oubiña y Alan Pauls (2000) "Estética del cine, nuevos realismos, representación", en *Punto de Vista*, Nº 67, agosto.
- Beker, Osvaldo y María Rosa del Coto (2005) "Modos de configuración de una familia, el caso de *Familia rodante*, de Pablo Trapero", ponencia presentada en las IX Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicaciones: "Las (trans)formaciones de las subjetividades en la cultura contemporánea. Reflexiones e intervenciones desde la comunicación". Villa María, Córdoba, 22 al 24 de septiembre.
- Bell, Daniel (1991) [1973] *El advenimiento de la sociedad postindustrial*. Madrid, Alianza.
- Beltramino Fabián (2006) "Umberto Eco: de la apertura a la sobreinterpretación", en *Rayando los confines*
<http://rayandolosconfines.com.ar>
- Benjamin, Walter (1998) [1972] *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- Berman, Marshall (1993) "Brindis por la modernidad", en Casullo, Nicolás (Compilador) *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- (1988) [1983] *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI.

- Bernades, Horacio (2010) "Martín Rejtman cuenta cómo hizo *Copacabana*", en *El blog del lente creativo*, 25 de enero. Dirección electrónica: <http://lentecreativo.worldpress.com/martin-rejtman-cuenta-como-hizo-copacabana/>
- Bernades, Horacio, Diego Lerer y Sergio Wolf (editores) (2002) *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Ediciones Tatanka.
- Bernini, Emilio (2008) *Estudio crítico sobre Silvia Prieto*. Buenos Aires, Pic Nic Editorial.
- (2003) "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", en *Kilómetro 111 (Ensayos sobre cine)*, N° 5, noviembre.
- Bettetini, Gianfranco (1996) [1984] *La conversación audiovisual*. Madrid, Cátedra.
- Bobillo, Gabriel (2003) Entrevista a Martín Rejtman, en Peña (Editor): *Generaciones 60/90*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- y Máximo Eseverri (2001) "Movimiento falso" (entrevista a Martín Rejtman), en *Filmonline*.
- Bonitzer, Pascal (2007a) [1987] *Desencuadros. Cine y pintura*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- (2007b) [1982] *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Bordwell, David (1996) [1985] *La narración en el cine de ficción*. Buenos Aires, Paidós.
- Brie, César (2009) "Notas a la Odisea", en *Teatro de los Andes, Odisea*. La Paz, Plural Editores.
- Bürch, Noel (1986) [1969] *Praxis del cine*. Madrid, Fundamentos.
- Butler, Judith (2001) *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure.
- Caetano, Israel Adrián (1999) "Israel Adrián Caetano", en Teresa Toledo (Directora): *Miradas. El cine argentino de los noventa*. Madrid, Casa de América / Ateneo Americano.
- Callinicos, Alex (1993) [1989] *Contra el postmodernismo*. Bogotá, El áncora.

- Campero, Agustín (2009) *Nuevo Cine Argentino. De Rapado a Historias Extraordinarias*. Buenos Aires, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Casetti, Francesco (1989) [1986] *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra.
- Castagna, Gustavo (1994) "La generación del 60. Paradojas de un mito", en Sergio Wolf (compilador): *Cine Argentino. La otra historia*. Buenos Aires, Ediciones Letra Buena.
- Casullo, Nicolás (2007) "Las posibilidades de reinención de la política", en *Pensamiento de los Confines*, N° 23, noviembre.
- (2005) "Siluetas y sombras de subjetividades en los dilemas de la política actual", en *Políticas de la verdad, verdad de las políticas. Argentinos y españoles en conversación*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 26-29 de septiembre.
- (Compilador) (1993) [1989] *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Ciafardini, Mariano (2006) *Delito urbano en la Argentina. Las verdaderas causas y las acciones posibles*. Buenos Aires, Ariel.
- Comolli, Jean-Louis (2004) "El anti-espectador, sobre cuatro filmes mutantes", en Yoel Gerardo (Compilador): *Pensar el cine 2. Cuerpo (s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires, Manantial.
- (2002) *Filmar para ver. Escritos de teoría y crítica de cine*. Buenos Aires, Ediciones Simurg.
- Costa, Antonio (1991) [1985] *Saber ver el cine*. Barcelona, Paidós.
- Chion, Michel (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona, Paidós.
- Choi, Domin (2009a) "La ironía política y una imagen de menos. De La historia oficial a Garage Olimpo", en *Pensamiento de los Confines*, N° 23/24, abril.
- (2009b) *Transiciones del cine. De lo moderno a lo contemporáneo*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- (1999) "Una nueva realidad argentina", en *Otrocampo*. Dirección electrónica: <http://otrocampo.com>
- Daney, Serge (2004) *Cine, arte del presente*. Buenos Aires, Santiago Arcos.

- Danto, Arthur (1999) [1984] *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires, Paidós.
- Deleuze, Gilles (1986) [1985] *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- (1994) [1984] *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós.
- (1998) [1978] *Kant y el tiempo*. Buenos Aires, editorial Cactus.
- Diario *Clarín*, Sección "Espectáculos", 6 de abril de 2006.
- Didi-Huberman, Georges (2006) [2000] *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Di Leo, Pablo (2006) "¿Incluyendo en los márgenes? Una aproximación al proceso político de emergencia y constitución del Programa Jefes y Jefas de Hogar Desocupados", Tesis de Maestría en Políticas Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (defendida en 2006), Mimeo.
- Dipaola, Esteban (2010) "Socialidades contemporáneas: dinámica y flexibilidad en relaciones comunitarias e identitarias", en *Revista Nuevas propuestas* (en prensa).
- Dupont, Mariano (2003) "El bonaerense (Pablo Trapero)" en *Kilómetro 111 Ensayos sobre cine*, Nº 4, octubre.
- During Simon (1985) "Postmodernism or Postcolonialism?", in *Landfall*, vol 39, Nº 3.
- Eagleton, Terry (1997) [1996] *Las ilusiones del postmodernismo*. Barcelona, Paidós.
- Eco, Umberto (1999) [1979] *Lector in fabula*. Barcelona, Lumen.
- (1998) [1990] *Los límites de la interpretación*. Barcelona, Lumen.
- (1996) [1994] *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.
- (1995) [1992] *Interpretación y sobreinterpretación*. Nueva York, Cambridge University Press.
- Eisenstein, Sergei (1997) [1942] *El sentido del cine*. México DF, Siglo XXI.
- Enriquez, Mariana (2008) "La mala memoria", entrevista a Lucrecia Martel, en *Radar, Página 12*, 17 de agosto.

- Eseverri, Máximo y Ezequiel Luka (con la colaboración de Gabriel Bobillo) (2003) "Introducción", en Peña (Editor): *Generaciones 60/90*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- España, Claudio (2005) "Modernización y censura 1991-1966", en Claudio España (Director): *Cine Argentino 1957-1983: Modernidad y vanguardias II*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- (Director) (1994) *Cine argentino en democracia, 1983-1993*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- y Ricardo Manetti (1999) "El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis", en José Emilio Burucúa (Director): *Nueva Historia Argentina, Vol II Arte, sociedad y política*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Esposito, Roberto (2003) [1998] *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Feldman, Simón (1990) *La generación del 60*. Buenos Aires, Legasa.
- Felix-Didier, Paula y Andrés Levinson (2005) "Jóvenes viejos y el nuevo cine argentino", en Clara Kriger (Coordinadora) *Cuadernos de Cine Argentino*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales.
- (2002) "La crítica de cine en los 60", en Fernando Martín Peña (Editor): *Generaciones 60/90*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Filc, Judith (2004) "Desafiliación, extranjería y relato biográfico en la novela de la posdictadura", en Ana Amado y Nora Domínguez (Compiladoras) *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires, Paidós.
- (1997) *Entre el parentesco y la política. Familia y dictadura 1976-1983*. Buenos Aires, Biblos.
- Filmus, Daniel (Compilador) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Fontana, Patricio (2002) "Martín Rejtman: Una mirada sin nostalgias" (entrevista), en *Milpalabras (letras y artes en revista)*, N° 4, primavera.
- Foster, Hal (2001) [1996] *El retorno de lo real*. Madrid, Akal.

- Foucault, Michel (1967) "Des espaces autres", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, 14 de marzo, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, Nº 5, octubre de 1984.
- Freud, Sigmund (1992) *Obras completas*. Buenos Aires, Amorrortu editores.
- García Espinosa, Julio (1975) [1979] "Por un cine imperfecto", en Santiago Álvarez, Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez, Humberto Solás: *Cine y revolución en Cuba*. Barcelona, Fontamara.
- Gardies, André (1981) "L'espace du récit filmique: propositions", en Dominique Chateau, Andre Gardies y Françoise Jost (Compiladores) *Cinemas de la modernité: fims, théories*. París, Klincksieck.
- Gaudreault, André y Françoise Jost (1995) [1990] *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós.
- Genette, Gerard (1989) [1972] *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- Getino, Octavio y Susana Velleggia (2002) *El cine de "las historias de la revolución". Aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977)*. Buenos Aires, Grupo Editor Altamira.
- Giddens, Anthony (1990) *The Consequences of Modernity*. California, Stanford University Press.
- González, Horacio (2003) "Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino", en *El ojo mocho*, Nº 17, verano.
- Gorelik, Adrián (2004) *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2002) "El paisaje de la devastación", en Gorelik (2004) *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gramsci, Antonio (1997) [1984] *Notas sobre Maquiavelo. Sobre la política y sobre el Estado moderno*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- (1982) [1948-1951] *Cuadernos de la cárcel*. México, Era.
- Grassi, Estela (2003) "Política, cultura y sociedad: la experiencia neoliberal en la Argentina", en Javier Lindenboim y Claudia Danani (Coordinadores) *Entre el trabajo y la política. Las reformas de las políticas sociales argentinas en perspectiva comparada*. Buenos Aires, Biblos.

- Grice, Paul (1975) "Lógica y conversación", en Valdés Villanueva (Editor), *La búsqueda del significado*. Madrid, Tecnos.
- Grüner, Eduardo (2002) *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires, Paidós.
- (2001) *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- (1990) "¿Otro discurso sin sujeto? Apuntes sobre el poder, la cultura y las identidades sociales", en *El cielo por asalto*. Buenos Aires, verano.
- Habermas, Jürgen (1993) "Modernidad, un proyecto incompleto", en Casullo, Nicolás (Comp.) *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Hall, Stuart (1980) "Encoding and Decoding" in Hall (Editor) *Culture, Media and Language*. Londres, Hutchinson.
- Hard, Michael y Antonio Negri (2000) *Imperio*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press. Dirección electrónica: <http://www.chilevive.el>
- Harvey, David (1998) [1990] *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- Harvey, Silvia (1978) *May 68 and Film Culture*. Londres, British Film Institute.
- Heath, Stephen (2000) "Espacio narrativo" [Versión original en *Screen*, vol. 17, Nº 3, otoño 1976. Ficha de cátedra de "Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Huysen, Andreas (2006) [1986] *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, postmodernismo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Isla, Alejandro y Daniel Míguez (Coordinadores) (2003) *Heridas urbanas. Violencia delictiva y transformaciones sociales en los noventa*. Buenos Aires, Editorial de las Ciencias.
- Jakobson, Roman (1988) [1958] *Lingüística y poética*. Madrid, Cátedra.
- Jameson, Fredric (1999) [1998] *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial.
- (1998) [1991] *Teoría de la Postmodernidad*. Madrid, Trotta.

- (1995) [1992] *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Barcelona, Paidós.
- (1993) "Transformaciones de la imagen en la postmodernidad", *Revista de Crítica Cultural*, Nº 6, Marzo.
- (1984) *Periodizing the 60's. Jameson and Others. The 60's Without Apology*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Jelin, Elizabeth y otros (1996) *Vida cotidiana y control institucional en la Argentina de los 90*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- Juárez Aldazábal, Carlos (s/f) "Desdomesticar la percepción", entrevista a Lucrecia Martel, en *Revista Teína*, Nº 6. Dirección electrónica: <http://www.revistateina.com/teina/web/teina6/cine4.htm>
- Kairuz, Mariano (2008a) "A la cabeza", en *Radar*, *Página 12*, 17 de agosto.
- (2008b) "Leonas y corderos", entrevista a Pablo Trapero, en *Radar*, *Página 12*, 18 de mayo.
- Kerbrat Orecchioni, Catherine (1993) [1980] *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires, Hachette.
- Kessler, Gabriel (2004) *Sociología del delito amateur*. Buenos Aires, Paidós.
- Koselleck, Reinhart (2002) *The Practice of Conceptual History. Timing History. Spacing Concepts*. California, Stanford University Press.
- (1993) [1979] *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Paidós.
- Kruger, Clara; Manetti, Ricardo; Oubiña, David; Paladino Diana y María Valdez (1995) *Cien años de Cine*. Buenos Aires, La Nación Revista.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (1987) *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid, Siglo XXI.
- Lash, Scott (1997) [1990] *Sociología del postmodernismo*. Buenos Aires, Amorrortu.
- y John Urry (1998) [1987] *Economías de signos y espacios. Sobre el capitalismo de la posorganización*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Lavintman, Marcelo (2005) "Marcelo Lavintman recuerda *Pizza, birra, faso*". Entrevista realizada por Sandra Grossa, en *Gacemil Tea Imagen*, Nº 137, noviembre.
- Lebel, Jean Patrick (1971) *Cinéma et Ideologie*. Paris, Editions Sociales.

- Lefebvre, Henri (1974) "La producción del espacio", en *Revista de Sociología*, Nº 3. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Lerer, Diego (2010) "Fuera de todas las convenciones (entrevista a Martín Rejtman)", en *Clarín*, 22 de enero.
- Lozano, Wilfredo (1999) "Desregulación laboral, Estado y mercado en América Latina: blancos y retos sociopolíticos", en Filmus, Daniel (Compilador) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Ludmer, Josefina (2004) "Territorios del presente en la isla urbana", en *Pensamiento de los confines*, Nº 15, diciembre.
- (1999) *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil.
- Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (Editores) (2009) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires, Nueva Librería.
- Lusnich, Ana Laura (2005) Seminario de doctorado: De la radicalización política a la radicalización del discurso filmico: la polaridad universalismo-regionalismo en el cine argentino de los años sesenta y setenta. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Luka, Ezequiel (2003) Entrevista a Pablo Trapero, en Peña (Editor) *Generaciones 60/90*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Lyotard, Jean-François (1986) [1979] *La condición posmoderna*. Madrid, Cátedra.
- (1993) "Qué era la postmodernidad", en Casullo, Nicolás (Comp.) *El debate modernidad posmodernidad*. Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Mandel, Ernest (1979) [1972] *El capitalismo tardío*. México, Era.
- Manetti, Ricardo (2002) "Hay un nuevo-nuevo cine argentino", en *Contextos*, agosto.
- Memoria Abierta (2005) *Testimonios, textos y otras fuentes sobre el terrorismo de Estado en Argentina* Vol I, II y III. Secretaría de Educación, Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Asociación Civil Memoria Abierta.
- Merleau Ponty, Maurice (1977) [1945] "El cine y la nueva psicología", en *Sentido y sinsentido*. Barcelona, Península.

- Mestman, Mariano (2008) "Mundo del trabajo, representación gremial e identidad obrera en Los traidores (1973)", en Revista *Nuevo mundo, mundos nuevos*, diciembre. Dirección electrónica: <http://www.nuevomundo.revues.org>
- (2001) "La exhibición en el cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación", Cuadernos de la Academia. Actas del VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores de Cine, Madrid.
- Metz, Christian (2002) [1968] *Ensayos sobre la significación en cine, tomo I*. Buenos Aires, Paidós.
- (2001) [1977] *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Buenos Aires, Paidós.
- (1991) "Voz-yo y sonidos emparentados" en *L'énonciation impersonnelle, ou le site du film*. París, Méridiens Klincksieck. Traducción de Ana Amado y Elena Goity para la cátedra "Análisis de películas y críticas cinematográficas", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- (1974) "La gran sintagmática del cine" en AAVV: *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- (1972) [1968] *Ensayos sobre la significación en cine*. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Monteagudo, Luciano (2008) "Cuando no se sabe ni tampoco se quiere saber", en *Página 12*, 21 de agosto.
- (2004) "Una abuela entre fierros y pañales", en *Página 12*, 30 de septiembre.
- Montiel, Alejandro (1999) [1992] *Teorías del cine. Un balance histórico*. Barcelona, Montesinos.
- Moore, María José y Paula Wolkowicz (Editoras) (2007) *Cines al margen. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo*. Buenos Aires, Librería.
- Münsterberg, Hugo (1970) [1916] *Film: a Psychological Study*. Nueva York, Dover.
- Mulvey, Laura (1988) "Placer visual y cine narrativo" Ficha de cátedra de la materia Análisis de Películas y Crítica Cinematográfica. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Mundo, Daniel (2006) *Pasatiempos. Lecturas políticas de la contemporaneidad argentina*. Buenos Aires, Prometeo.
- Murillo, Susana (Coordinadora) (2005) *Contratiempos. Espacios, tiempos y proyectos en Buenos Aires de hoy*. Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Nancy, Jean-Luc (2005) *La representación prohibida*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Nieto, Guillermo y Buby Stagnaro (2007) "Luchar por la excepción. Conversación a propósito del trabajo de ambos para el cuarto filme de Pablo Trapero: *Nacido y Criado*", en *Revista de la Asociación Argentina de Autores de Fotografía Cinematográfica*, Año 9, N° 20, enero.
- Oubiña, David (2007) *Estudio crítico sobre La ciénaga. Entrevista a Lucrecia Martel*. Buenos Aires, Pic Nic Editorial.
- (2005) *Martín Rejtman: el cine menguante*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- (2003a) "Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los '90", en *Revista Sociedad* 20/21, otoño.
- (2003b) "El espectáculo y sus márgenes. Sobre Adrián Caetano y el nuevo cine argentino", en *Punto de Vista*, Año XXVI, N° 76, agosto.
- Oubiña, David y Rafael Filippelli (2007) "Los pobres: maneras de ejercer un oficio", en *Punto de Vista*, Año XXX, N° 88, agosto.
- Oudart, Jean-Pierre (1977-1978) "Cinema and Suture", en *Screen*, N° 18, invierno.
- Oviedo, Guillermina (2005) "El cine: un medio para ser ypefiano. Estudio de caso de YPF en el marco de la gobernación militar de Comodoro Rivadavia, 1945-1955". Ponencia presentada en las 3° Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 29 y 30 de septiembre.
- Panofsky, Erwin (1982) *Vida y arte de Alberto Durero*. Madrid, Alianza.
- Pauls, Alan (2004) "Vamos de paseo" (entrevista a Martín Rejtman), en *Radar, Página 12*, 30 de mayo.
- Pegoraro, Juan (1995) "Control social penal en los noventa", en *Encrucijadas*, Año 1, N° 2, agosto.

- Peller, Diego (2008) "Fredric Jameson. Cine y estética geopolítica", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 7, marzo.
- Peña, Fernando Martín (Editor) (2003) *Generaciones 60/90*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- , Paula Félix-Didier y Ezequiel Luka (2003) "Entrevista a Lucrecia Martel", en Peña, Fernando Martín (Editor) *Generaciones 60/90*. Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires.
- Pérez, Martín (2006) "El Sur", entrevista a Pablo Trapero, en *Página 12*, 22 de octubre.
- (2004) "Esta película te pone a prueba", entrevista a Pablo Trapero, en *Página 12*, 30 de septiembre.
- Quevedo, Luis Alberto (1999) "Política, medios y cultura en la Argentina de fin de siglo", en Filmus, Daniel (Compilador) *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, EUDEBA.
- Raiter, Alejandro (2003) *Lenguaje y sentido común. La bases para la formación del discurso dominante*. Buenos Aires, Biblos.
- Rejtman, Martín (2010) "Un documental con la impronta de Martín Rejtman", UOL noticias, 10 de enero. Dirección electrónica: <http://uol.elargentino.com/nota-77122-sección-114-copacabana-un-documental-con-la-impronta-de-martin-rejtman>
- (1999) "Martín Rejtman", en Teresa Toledo (Directora): *Miradas. El cine argentino de los noventa*. Casa de América / Ateneo Americano.
- (1992) *Rapado*. Buenos Aires, Planeta.
- Ricagno Alejandro y Quintin (1996) "Un cine contemporáneo. Entrevista con Martín Rejtman", en *El Amante*, N° 53, julio.
- Ricoeur, Paul (2000) [1985] *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México DF, Siglo XXI.
- (1999) [1985] *Tiempo y narración III. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México DF, Siglo XXI.
- (1998) [1984] *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México DF, Siglo XXI.

- Rocha, Glauber (1965) "Uma estética da fome", en *Revista da Civilização Brasileira*, Nº 3, julio.
- Sain, Marcelo (2002) *Seguridad, democracia y reforma del sistema policial en la Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Sarlo, Beatriz (2003) "Plano, repetición: sobreviviendo en la ciudad nueva", en Birgin, Alejandra y Javier Trímboli (Compiladores) *Imágenes de los noventa*. Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- (1994) *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires, Ariel.
- Sartora, Josefina y Silvina Rival (2007) (Editoras) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería.
- Saussure, Ferdinand de (1945) [1916] *Curso de lingüística general*. Buenos Aires, Losada.
- Schaeffer, Jean-Marie (1990) [1987] *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*. Madrid, Cátedra.
- Scholz, Pablo (2002) "Adrián Caetano: el constructor de tragedias", en Bernades, Lerer y Wolf (Editores): *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Ediciones Tatanka.
- Schwarzböck, Silvia (2009) *Estudio crítico sobre Un oso rojo*. Buenos Aires, PIC NIC Editorial
- (2007) "Las bases no van al cine. Sobre los documentales políticos de Raymundo Gleyzer y el Cine de la Base", en Josefina Sartora y Silvina Rival (Editoras) *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires, Librería.
- (2001) "Los no realistas", en *El amante*, Nº 115, octubre.
- Solanas, Fernando y Octavio Getino (1973) [1969] *Cine, cultura y descolonización*. México, Siglo XXI.
- Solomonoff, Julia (2009) "La realidad es lo que se decide que sea", entrevista a Lucrecia Martel en *La república del cine. Revista de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina*, Nº 1, agosto.

- Sosa, Cecilia (2009) "A counter-narrative of Argentine mourning: *The headless woman* (2008), directed by Lucrecia Martel", in *Theory, Culture and Society*, vol 26, num 7-8, December.
- Stam, Robert (2001) [2000] *Teorías del cine*. Buenos Aires, Paidós.
- , Burgoyne, Robert y Sandy Fitterman-Lewis (1999) [1992] *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Buenos Aires, Paidós.
- Suárez, Pablo (2002) "Martín Rejtman: la superficie de las cosas", en Bernades, Lerer y Wolf (Editores): *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Ediciones Tatanka.
- Svampa, Maristella (2005) *La sociedad excluyente*. Buenos Aires, Taurus.
- Toffler, Alvin (1995) [1970] *El shock del futuro*. Buenos Aires, Plaza y Janes.
- Thompson, Edward P. (1979) "Tiempo, disciplina de trabajo y capitalismo industrial", en *Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Barcelona, Editorial Crítica.
- Torres, Augusto (1998) [1992] *Diccionario de directores de cine*. Madrid, Ediciones del Prado.
- Touraine, Alain (1973) [1969] *La sociedad posindustrial*. Barcelona, Ariel.
- Trapero, Pablo (2006) "Nacido y criado recrea el drama de un hombre que escapa de su pasado" (Entrevista), en *Edición nacional*, 24 de octubre. www.edicionnacional.com/edicion/2006/10/24/articulo/39314
- (1999) "Pablo Trapero", en Teresa Toledo (Directora): *Miradas. El cine argentino de los noventa*. Madrid, Casa de América / Ateneo Americano.
- Udenio, Pablo y Hernán Guerschuny (1996) "Cinéfilo es una palabra rara" (entrevista a Martín Rejtman), en *Haciendo cine*, Nº 5, octubre.
- Wolf, Sergio (2004) "Sobre el cine argentino. Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino", en *Pensar el cine 2*. Buenos Aires, Corregidor.
- "Las estéticas del nuevo cine argentino. El mapa es el territorio", en Bernades, Lerer y Wolf (Editores): *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires, Ediciones Tatanka.
- Wollen, Peter (2006) *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Madrid, Akal.

Wortman, Ana (2003) (Coordinadora) *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires, La Crujía.

----- (1997) (Compiladora) *Políticas y espacios culturales en la Argentina. Continuidades y rupturas en una década de democracia*. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.

Xavier, Ismail (2008) [2005] *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires, Manantial.

Ybañes, Roxana (2004) "Un oso rojo: notas sobre la música de *cumbia* en los bordes de una sociedad fragmentada". Trabajo presentado en el seminario "La música y el cine", en la Maestría en Análisis del Discurso, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Zizek, Slavoj (2003) *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

----- (1992) *El sublime objeto de la ideología*. México, Siglo XXI.