

Compiladores

Adriana Callegaro, Andrés Di Leo Razuk y Esteban Mizrahi

CINE Y CAMBIO SOCIAL

Imágenes sociopolíticas de la Argentina
(2002-2012)



CLACSO



Universidad Nacional de La Matanza

ADRIANA CALLEGARO, ANDRÉS DI LEO RAZUK Y ESTEBAN MIZRAHI
Compiladores

CINE Y CAMBIO SOCIAL

IMÁGENES SOCIOPOLÍTICAS DE LA ARGENTINA
(2002-2012)



Universidad Nacional de La Matanza

Callegaro, Adriana

Cine y cambio social : imágenes sociopolíticas de la Argentina 2002-2012 / Adriana Callegaro ; Andrés Di Leo Razuk ; Esteban Mizrahi. - 1a ed. - San Justo : Universidad Nacional de La Matanza, 2017.

Libro digital, EPUB

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3806-97-1

1. Cine. 2. Cambio Social. I. Di Leo Razuk, Andrés II. Esteban Mizrahi, III. Título
CDD 302.2343

© Universidad Nacional de La Matanza, 2017

Florencio Varela 1903 (B1754JEC)

San Justo / Buenos Aires / Argentina

Telefax: (54-11) 4480-8900

editorial@unlam.edu.ar

www.unlam.edu.ar

Diseño: Editorial UNLaM

ISBN: 978-987-3806-97-1

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Prohibida su reproducción total o parcial

Derechos reservados

AUTORES	7
PRÓLOGO. EL CINE COMO ESPEJO	9
<i>Edgardo Gutiérrez</i>	
PRESENTACIÓN.....	19

TEMPORALIDAD

TIEMPO PASADO Y TIEMPO PRESENTE EN EL CINE DE LUCRECIA MARTEL	27
<i>Esteban Mizrahi - Rafael Mc Namara</i>	

RELIGIOSIDAD

REFLEXIONES TEOLÓGICO-POLÍTICAS EN <i>ELEFANTE BLANCO</i>	67
<i>Andrés Di Leo Razuk</i>	

REPRESENTACIÓN

REPRESENTACIONES DEL CONURBANO BONAERENSE EN <i>CARANCHO</i>	91
<i>Virginia Osuna</i>	

GÉNERO

FORMAS DE LO MASCULINO EN <i>EL BONAERENSE</i>	113
<i>María Alejandra Val</i>	

SUBJETIVIDAD

ESTADO Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD EN <i>EL BONAERENSE</i>	133
<i>Esteban Mizrahi</i>	

ESTÉTICA

CRISIS DEL ARTE EN EL CINE DE COHN Y DUPRAT	155
<i>Adriana Callegaro</i>	

Callegaro, Adriana

Licenciada en Letras (UBA); magíster en Análisis del Discurso (UBA); doctoranda en Ciencias de la Comunicación Social (USAL). Profesora en las materias Semiótica I y II en la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM. Profesora a cargo de la materia Semiótica y Comunicación en las Carreras de Diseño, UADE.

Di Leo Razuk, Andrés

Profesor en Filosofía, (UBA); doctor en Filosofía, (UBA). Profesor adjunto en las materias Filosofía, Departamento de Humanidades, UNLaM, y Filosofía del Derecho, Departamento de Derecho y Ciencia Política, UNLaM.

Mc Namara, Rafael

Licenciado en Filosofía (UBA); doctorando en Filosofía (UBA). Jefe de Trabajos Prácticos de la materia Filosofía, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM; jefe de Trabajos Prácticos de la materia Filosofía, Departamento de Artes Audiovisuales, UNA. Docente a cargo de la materia Filosofía, EMAD.

Mizrahi, Esteban

Licenciado en Filosofía (UBA); doctor en Filosofía (USAL). Profesor asociado con titularidad a cargo de las materias Filosofía, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM, y Filosofía del Derecho, Departamento de Derecho y Ciencia Política, UNLaM.

Osuna, Virginia

Profesora en Filosofía (UBA); maestranda en Filosofía (UNQui). Jefa de Trabajos Prácticos en la materia Filosofía, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM. Jefa de Trabajos Prácticos en las materias Fundamentos Filosóficos de la Educa-

ción e Historia del Pensamiento y la Cultura del Departamento de Educación, UNLu.

Val, María Alejandra

Licenciada en Comunicación Social (UNLaM); maestranda en Comunicación, Cultura y Discursos Mediáticos (UNLaM). Jefa de Trabajos Prácticos de la materia Taller de Integración, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM; titular de la materia Elaboración Trabajo Final Licenciatura en Comercio Internacional, Escuela de Formación Continua, UNLaM; Docente de la materia Seminario de Comprensión y Producción de Textos Ingreso, UNLaM.

PRÓLOGO

EL CINE COMO ESPEJO

Edgardo Gutiérrez

*Los espejos y la cópula son abominables,
porque multiplican el número de los hombres.*

Jorge Luis Borges

Uno de los problemas de estética que con mayor insistencia ocuparon el pensamiento de los filósofos durante el último siglo ha sido el que concierne a la relación polémica entre arte y sociedad. Contamos, ciertamente, con un haz de diversas y valiosas contribuciones al respecto. Pero acaso en Lukács y Adorno encontramos a los autores que más sistemáticamente abordaron ese arduo problema. Es sabido que la obra de estos pensadores deriva de las mismas fuentes filosóficas (no sólo es dable reconocer ostensiblemente en la producción de ambos el potente influjo de Marx, sino también el de Hegel). No obstante, son notorios los matices de sus respectivas teorías en cuanto a la cuestión que nos interesa aquí.

En la estética de Lukács (1966) el arte es entendido como uno de los modos en que la realidad objetiva, es decir, la realidad social e histórica, cuya existencia es independiente de la conciencia, se refleja en ésta. Lukács llama a ese reflejo *mímesis*, empleando un concepto con el que recupera lo esencial del pensamiento aristotélico. En efecto, así como en la *Poética* del estagirita la *mímesis* de la acción en la tragedia no se debe interpretar como mera copia, sino como creación (*poiesis*), en la teoría lukácsiana el reflejo de la realidad que aparece en la obra de arte supone una reproducción no mecánica, sino orgánico-dialéctica. El más claro de los ejemplos considerados por el filósofo húngaro es el arte de la novela realista decimonónica. Balzac, Stendhal, Tolstoi, Walter Scott son los escritores predilectos; aunque se incluyen en la

categoría de trabajo realista grandes obras de tiempos precedentes al siglo XIX, desde el admirable arte de los griegos hasta el de Shakespeare y el de Cervantes. De acuerdo con Lukács, el escritor realista hace que en su obra aparezcan individuos determinados, personajes singulares, particularidades, y se muestran ciertos rasgos y caracteres típicos. El escritor realista capta de modo objetivo las contradicciones sociales de la vida material (por ejemplo, las que se encuentran en la sociedad capitalista) para reflejarlas verdaderamente en la obra. Y en esa obra realista la forma y el contenido armonizan perfectamente.

Adorno (2004), en cambio, toma como punto de partida de su teoría estética al arte de vanguardia del siglo XX, progresivo respecto del arte realista del XIX. Su punto de apoyo fundamental es la noción de desarrollo de fuerzas productivas, núcleo esencial del pensamiento marxiano, tan aplicable a los productos estéticos como a los de la industria del acero. Lo que habrá de considerarse progresivo en este marco teórico no será la forma en perfecta armonía con el contenido, sino la forma disociada de éste. Como ejemplos paradigmáticos del arte moderno Adorno ofrece, entre otros, la música atonal, la pintura expresionista, la dramaturgia de Beckett y la literatura de Kafka. Se comprueba en ese arte que ni las relaciones sociales de producción ni las contradicciones del capitalismo aparecen de modo explícito. Y sin embargo la ruptura del sujeto con la praxis social se objetiva en ellas con la mayor crudeza, y la atmósfera opresiva de la sociedad de clase se capta en toda su envergadura. De allí la tesis central de la estética de Adorno: la obra de arte auténtica no refleja la vida social, la refracta. Hay *mimesis*, sí, pero esa *mimesis* está en relación con lo no idéntico. Mientras la obra de arte realista es una obra mimética que responde a la lógica de la identidad (la lógica propia de una sociedad dominada por la unidad y por el todo) en la que rige la subordinación de las partes a la unidad, la obra de arte de vanguardia, por el contrario, es mimética de aquello que resiste al todo y al sometimiento que la identidad impone.

Ahora bien, la disparidad de enfoque entre las teorías estéticas de Lukács y Adorno no ha impedido que al momento de pensar la relación arte-sociedad los dos filósofos hayan apelado a la metáfora óptica. La obra de arte es imaginada o bien como un espejo que al reflejar a la sociedad en su superficie la retrata como realmente es, o bien como

una película translúcida que, al desviar la luz del ángulo de incidencia logra que la sociedad se vea de modo oblicuo.

El estudioso de estos filósofos puede echar de menos en sus obras un tratamiento filosófico del cine, el arte más popular de su tiempo. Si se excluyen las honrosas excepciones de “Ideas para una estética del cine” (2005a) y “Arte cinematográfico y manipulación de la conciencia” (2005b), textos publicados en 1913 y 1965 respectivamente, no disponemos de una teoría lukácsiana del cine de la envergadura deseada. Lo mismo puede decirse de Adorno. Si exceptuamos las consideraciones críticas sobre cine contenidas en las célebres páginas de *Dialéctica del iluminismo* (1987) y de “Transparencias del film” (2005) —texto en el que se lee a la vez una tímida vindicación del séptimo arte y una valoración negativa del carácter inequívocamente realista del cine, en tanto arte sustentado en la técnica fotográfica y por añadidura representacional del mundo de los objetos (la valoración positiva de *La noche*, de Antonioni, se funda en lo anticinematográfico que encierra ese film)—, no encontramos mucho más sobre el asunto en cuestión; producción escasa si se la confronta con las monumentales investigaciones de Adorno sobre el arte musical.

Aceptemos por un momento la metáfora óptica empleada por nuestros filósofos como legítima para pensar la relación entre arte y sociedad. Pero si esa metáfora vale para el arte en general, tanto mayor será su validez cuando se trate del cine, pues de todo lo propio del fenómeno cinematográfico quizá la singularidad de la pantalla que obra al modo de un espejo sea lo que le otorga a ese arte su mayor especificidad. Debemos a Christian Metz la exhaustiva investigación de esa peculiar característica del cine.

Metz, siguiendo la tradición de matriz psicoanalítica, observó que hay una significativa semejanza entre el espejo y el film. En uno como en otro vemos el mundo reflejado, de modo que todo lo que puede proyectarse se duplica gracias a sus servicios. Pero, sin perjuicio de la semejanza, Metz observa una diferencia esencial que los distingue, pues hay una cosa, sólo una, que nunca se refleja en la película: el cuerpo del espectador. Metz hace notar que en cine, sea o no ficción, gobierna la ley de persistencia del objeto, dado que siempre hay un algo en la pantalla. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en el espejo, en las imágenes proyectadas en la pantalla ha desaparecido el

reflejo del propio cuerpo. El espejo, escribe el autor francés, “se vuelve de repente cristal sin azogue” (Metz 1979, 47). La pantalla, por lo tanto, es y no es un espejo.¹

Admitida la tesis de la pantalla como espejo, se deberá analizar también la frecuente presencia de espejos en la pantalla. En efecto, en numerosas películas vemos espejos dentro del espejo, como en otras se suelen ver puertas y ventanas funcionando como cuadros dentro del cuadro (ya desde *La salida de la fábrica* de los Lumière). Deleuze realizó el estudio de esos films en los que las imágenes de los espejos son relevantes. De acuerdo con su investigación, esas imágenes (las de espejos normales que reflejan simétricamente los objetos, pero también las de espejos anamórficos curvos que deforman o distorsionan la realidad) están asociadas con otras imágenes (imágenes-recuerdo, imágenes-sueño) con las que se reúnen en la categoría de imagen-cristal.² La imagen-cristal es una imagen actual que tiene “una imagen virtual que le corresponde como un doble o un reflejo” (Deleuze 2005, 97). El caso de la imagen del espejo, “virtual respecto del personaje actual que el espejo capta” (Deleuze 2005, 99), sólo es el caso más conocido. Ese caso puede ser ilustrado con sendos pasajes de dos grandes obras de Welles mencionados por Deleuze, en los que los espejos cobran protagonismo. En una escena de *El ciudadano*, Kane pasa por espejos enfrentados; en *La dama de Shanghai*, el escenario del duelo final es un salón de espejos que multiplican hasta el paroxismo a los personajes.

Ahora bien, teniendo en cuenta que ni hay teoría en general ni teoría estética en particular que obre como llave maestra que abre todas las puertas, puesto que cada clase de objetos demanda una teoría específica con la finalidad del conocimiento, y asumiendo además que la metáfora óptica es válida para pensar la relación entre cine y praxis social, quizá podamos, al dirigir la mirada sobre las películas que se estudian en este libro, servirnos de las teorías estéticas sumariamente referidas aquí.

Se diría que en algunas de estas películas parece prevalecer el modelo de la obra de arte como mimesis reflexiva. Es el caso de los films de Trapero, en los que la realidad social se intenta reproducir del modo más fiel, de suerte que la obra se constituye como un espejo que retrata esa realidad. Andrés Di Leo Razuk da cuenta de ese espíritu realista de Trapero en su artículo sobre *Elefante Blanco*. Allí

leemos que “[l]os problemas que Trapero *retrata* en la película son estructurales” (66, destacado nuestro). Virginia Osuna se adscribe también a esa orientación en su trabajo sobre las representaciones en el conurbano bonaerense, centrado en el estudio de *Carancho*. Señala allí que “[n]o sin cierta dificultad puede afirmarse que la representación del conurbano en el cine está intensamente vinculada al problema del realismo”. Y agrega: “En este sentido, a veces puede asociarse con el realismo de la representación y otras con el realismo de lo representado. En el primer caso, el conurbano se utiliza para generar un efecto de verosimilitud, mientras que en el segundo, está vinculado con la voluntad de registrar una realidad” (88). Lo mismo puede decirse de los dos ensayos a propósito de *El bonaerense*. En el de María Alejandra Val se analiza el carácter androcéntrico y paternalista del escenario en el que se mueve el personaje principal del film, cuyas conductas están determinadas por las conductas reales, que son las de “una cultura como la que se presenta en América Latina urbana, en la que “un hombre debe demostrar diariamente su virilidad enfrentándose a desafíos e insultos” (112). En el de Esteban Mizrahi, el personaje de *El bonaerense* se analiza en el marco de una investigación de los films de Trapero entendidos como obras que dan cuenta de la crisis terminal en la que han caído las instituciones de la sociedad disciplinaria (prisión, hospital, institución policial), que derraman sus efectos sobre la subjetividad. Realidades institucionales —observa Mizrahi— “cuyas retóricas están desprovistas de peso normativo para los agentes que las transitan” (129). El individuo que padece tal desorden institucional, como el personaje de *El bonaerense*, no puede hacer otra cosa más que “recurrir a la vía informal, es decir, a los vínculos personales. Allí radica lo *necesario*; lo demás es *contingente*”³ (137).

Hay otro corpus de películas examinadas en el libro en las que cabría suponer que aquello que gobierna la voluntad de arte es la práctica de la parodia. Es el caso de los films de Cohn y Duprat sobre los que ha investigado Adriana Callegaro. Mediante el elemento burlesco de estas obras, cuyos personajes recuerdan a los de Beckett y a los de Ionesco, se ejerce una ácida crítica social, y en ese contexto se formula un lúcido análisis de la institución arte (cuyo precursor más irónico es “El caso Colombres”⁴) con una eficacia mayor (mucho mayor) que la efímera que se obtiene de la obra de arte comprometida, subsidiaria

del realismo vulgar. La burla, en el arte, es uno de los modos de hacer aparecer la realidad social en el modo de la desviación. Y en estos films abunda la burla. Pero no se debe pasar por alto que en las obras de Cohn y Duprat se nos muestra asimismo la desviación mediante el recurso formal en la imagen. Callegaro observa ese aspecto inteligentemente, haciendo notar que “predominan en el primer segmento de la película [se refiere a *El artista*] sucesivas imágenes que remiten a la idea de vacío, sin contorno, sin completitud: partes del cuerpo, caras cortadas por el encuadre, blancura del plano (reproduciendo una pared dentro de una galería de arte), medio ojo, personajes tomados desde atrás (lo que anula u oculta la identidad), golpes que se escuchan con ecos (lo que colabora con el ensanchamiento del espacio vacío y la soledad), dibujos siempre por hacerse, birome y marcadores de colores, la mano del hombre que dibuja” (152). En consecuencia, al abordar el análisis de estas películas, se podrán obtener resultados afortunados si se emplea la herramienta teórica proporcionada por la teoría estética de Adorno.

Por fin, en las obras de Lucrecia Martel, estudiadas por Esteban Mizrahi y Rafael Mc Namara, se nos presentan unos oscuros y extraños personajes que parecen productos deformados de la sociedad. Aunque en *La niña santa* y en *La mujer sin cabeza* encontramos personajes de esa índole, el más claro de los ejemplos lo hallamos en *La ciénaga*. Esos personajes tienen algo de amorfo, de monstruoso, de siniestro. Martel, por cierto, podría haber apelado a los viejos recursos del arte expresionista para la composición estética de estas obras. También (aunque menos probablemente) podría haber utilizado el instrumental de efectos especiales, ya habitual en el cine industrial de nuestros tiempos. Rehusó, sabiamente, a lo uno y a lo otro. Se limitó a pintar a sus personajes con los medios fotográficos convencionales, sin forzar las imágenes, y sin obligar al espectador a torcer la mirada. La esencia de su arte radica en la sutil creación de atmósferas. En su caso, la atmósfera opresiva de una sociedad tradicional signada por el secreto. Y en ese sentido cabe imaginar en esta realizadora la existencia de un tercer ojo, como el que Deleuze atribuye a los grandes pintores que captan las fuerzas de deformación. Ese tercer ojo permite ver —pero también oír— fuerzas pulsionales subterráneas, como las presencias espectrales a las que se refieren Mizrahi y Mc Namara, que “remiten

a restos de un pasado que insiste en el presente y que, a pesar de los esfuerzos realizados por los personajes, no puede dejar de producir efectos en sus vidas” (47). Gracias a ese tercer ojo, que parece tener incorporado un lente anamórfico, se perciben las deformaciones de los cuerpos y de las almas de los seres que viven en esa sociedad “asediada por fantasmas”, que yace adormecida en su quieto devenir provinciano. Ese lente, una vez que el film realizado se ve en la pantalla, se ha transformado en espejo anamórfico.

Los espejos, decía la sentencia del heresiarca de Uqbar que usamos en el epígrafe, son abominables. Pero en la sentencia no se especifica el referente. ¿Se refiere a los espejos normales planos, que reflejan a los hombres y los multiplican al infinito en imágenes reales? ¿Se refiere a los espejos anómalos que fabrican espejismos (reflexión total, caso extremo de refracción)? ¿O se refiere a los espejos anamórficos, que muestran a los hombres (y a las mujeres) en imágenes insólitas, deformantes, fantasmagóricas? Pues bien, como no se especifica el referente podemos suponer que la sentencia los incluye a todos.

El cine es un espejo de la realidad (y acaso de lo real). Un espejo en el que, como vimos, suele haber otros espejos. Hace un momento evocamos una escena de *El ciudadano*. Rememoremos ahora otra: aquella que da inicio al film. La escena se cierra cuando Kane, en el instante de su muerte, y después de haber pronunciado la enigmática palabra “Rosebud”, deja caer una esfera de cristal. La esfera se ha hecho trizas al chocar con el suelo. La cámara (el espectador) ve a través de uno de sus fragmentos. Ve tres cosas: algo que se refleja (la mano muerta de Kane), algo que se refracta (la enfermera abriendo la puerta) y algo que se deforma (la habitación en la que yace Kane). El espectador ve en una sola imagen y en los tres modos del espejo el inextricable final del personaje. Síntesis perfecta.

El tríptico que forman los films estudiados en este libro permite ver, multiplicada por los distintos tipos de espejos (espejos que reflejan, que refractan y que deforman), a la sociedad en la que vivimos. Permite ver el rostro y el cuerpo de esa sociedad (o los rostros y los cuerpos de los que la integramos). Aunque hay una cosa, sólo una, que esos espejos (esos cristales sin azogue) nos impiden ver: el rostro y el cuerpo de nosotros, los espectadores.

Notas

¹ Esa comprobación, subsidiariamente, le permite a Metz obtener otro importante descubrimiento: en el cine, a diferencia del teatro, la identificación primaria no es la que se produce entre espectador y personaje (esta identificación, en cine, es una de tipo secundaria limitada a la película narrativo-representativa), sino la que se da entre el espectador y la cámara, ese aparato con virtudes omnipercptivas que le otorgan un aire de familia con la divinidad. Ciertamente, Metz no olvida que durante la sesión de proyección la cámara está ausente, pero hay un representante que la reemplaza, justamente el llamado “proyector”. Tampoco ignora que sus análisis coinciden con aquellos que han sido propuestos a propósito de la pintura del Quattrocento, que insisten sobre la función de la perspectiva monocular (antecedente de la cámara) y de su punto de fuga, que hacen a esta pintura la precursora de la fotografía y del cine.

² A propósito del uso artístico de los espejos anamórficos recordemos brevemente el célebre cuadro *Los embajadores* (1533), de Hans Holbein el Joven. El cuadro contiene, a los pies del lienzo, la anamorfosis de una calavera. La calavera sólo se puede reconocer haciendo uso de un espejo anamórfico, como el que el pintor empleó para pintarla (el espectador también se puede valer del dorso de una cuchara como sustituto de tal espejo, o bien mirar el cuadro desde un punto de vista rasante). El reflejo sobre la superficie curva y reflectante habrá de corregir el efecto de la perspectiva deformante en la pintura. De lo contrario se verá un objeto sin forma reconocible. El gesto de Holbein configuraba, en los tiempos de eclosión del arte manierista, una manera de encriptar información en un cuadro, recurso al que los artistas solían apelar para burlar la censura de la Inquisición. Pero el pintor también quería proponer al espectador un modo de percepción excéntrico, propio de un ojo desviado. Jurgis Baltrusaitis (1979) ha realizado un minucioso estudio de esta obra de Holbein, del que Jacques Lacan sacó provecho con fines psicoanalíticos (Lacan 1993, Clase 7 y ss.).

³ La desconfianza en las instituciones del Estado y la estima por los vínculos personales parecen ser la marca registrada de la cultura social de los argentinos. Ya Borges (1998), en las páginas de “Nuestro pobre individualismo”, hacía referencia a esa marca social.

⁴ Borges y Bioy Casares (2003).

Referencias bibliográficas

ADORNO, T. y HORKHEIMER, M. (1987), *Dialéctica del Iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires.

ADORNO, T. (2004), *Teoría estética*, trad. Jorge Navarro Pérez, Akal, Madrid.

_____ (2005), “Transparencias del film” en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, nro. 6, Buenos Aires.

BALTRUSAITIS, J. (1977), *Anamorphic Art*. Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York.

BORGES, J. (1998), “Nuestro pobre individualismo”, en: *Otras inquisiciones*, Alianza, Buenos Aires.

- _____ y BIOY CASARES, A. (2003), *Crónicas de Bustos Domecq*, Losada, Buenos Aires.
- DELEUZE, G. (2005), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 1*, Paidós, Barcelona.
- LACAN, J. (1993), *Seminario 11. Cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires.
- LUKÁCS, G. (1966), “Arte y verdad objetiva”, en: *Problemas del realismo*, trad. Carlos Gerhard, FCE, México.
- _____ (2005a), “Ideas para una estética del cine”, en: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 6, Buenos Aires.
- _____ (2005b), “Arte cinematográfico y manipulación de la conciencia”, en: *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, 6, Buenos Aires.
- METZ, Ch. (1979), *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gustavo Gilli, Barcelona.

1. Cine y representación social

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

A través de sus relatos, el cine se presenta como una de las instituciones responsables de hacer circular e instaurar representaciones con las que habitamos y comprendemos el mundo. Su dimensión temporal y narrativa reúne significación y sentido, pasado y futuro, y se propone como un espacio que permite reflexionar acerca de los significados compartidos y orientarlos a la praxis social (Mizrahi 2011, 15 ss).

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

El reciente nuevo cine argentino (NCA) es un dispositivo de pensamiento sobre profundos cambios socioculturales. Se presenta como una reflexión en imágenes y palabras que, en la mayoría de los casos, no arriba a una real conceptualización, ya que no es ese su principal objetivo. En efecto, siguiendo los desarrollos de Gilles Deleuze, consi-

deramos que la tarea de pensar con conceptos es propia de la filosofía, mientras que el arte piensa a partir de sensaciones y afectos. En el caso del cine, que se presenta como objeto de los distintos artículos que componen esta colección, dado que tanto sus imágenes como su sintaxis provienen de elecciones específicas del enunciador cinematográfico, un análisis hermenéutico y semiótico de sus producciones permite un esclarecimiento respecto de la lógica que subyace a las transformaciones socioculturales en curso.

El análisis social no puede concebirse sino como un campo de correspondencias interdisciplinarias que reafirman la convicción de que el único modo de acceso al conocimiento no es el concepto, sino el abordaje a la multiplicidad de sentidos que derivan también de la lectura de discursos logoicónicos, es decir, donde imagen y texto verbal componen dicha polisemia. Este conjunto de discursos es también uno de los modos en que las sociedades elaboran sus representaciones como expresión simbólica de sus conflictos, problemáticas e intereses (Baczko 1991). Las expresiones audiovisuales y sus rasgos retóricos, composicionales y enunciativos habilitan una comprensión de lo social que contempla el carácter agonial y plurívoco de una realidad en constante transformación.

Las películas que se analizan en los capítulos que siguen se constituyen así en relatos significantes que pretenden vehicular significados enmascarados en historias ficcionales. La tarea del analista del discurso consiste en relevar dichos significados y, en este caso particular, dar cuenta del modo en que el registro narrativo reformula y configura representaciones sociales.

2. Cine y pensamiento

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

flujo temporal, hacen sensible un juego de fuerzas que corre paralelo a la narración pensada como articulación simbólica.

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

Una de las tesis principales de los estudios deleuzianos sobre el cine es que éste tiene la capacidad de mostrar ese tiempo del devenir, es decir, el tiempo del acontecimiento, sin necesidad de subordinarlo al tiempo histórico, que trabaja con hechos consumados insertándolos en una cadena causal. En el caso del cine, este tiempo histórico coincidiría con la *historia*, tal como fue explicitada más arriba en relación con la narración como configuradora de “mundos posibles”.

Con estos presupuestos teóricos y los instrumentos del análisis del discurso se han abordado algunos films de ficción producidos en la Argentina de la última década pertenecientes a directores jóvenes, representativos del nuevo cine argentino con la intención de reconstruir, a partir de sus modos particulares de enunciación, la interpretación de las problemáticas sociales que surgen de dichos films, en función de la reproducción de creencias compartidas y que, a la vez, se abren a la discusión crítica, movilizadora de la praxis social.

Este nuevo cine argentino de la última década ha dado cuenta, a partir de sus ficciones, de los profundos cambios sociales y culturales por los que atraviesa nuestro país y, por eso, permite emprender una revisión conceptual de nuestro sistema de representaciones. Para ello, se configuró un corpus cinematográfico que contempla los productos fílmicos más representativos de directores como Pablo Trapero, Lucrecia Martel y Mariano Cohn/Gastón Duprat. Sus películas constituyen un poderoso dispositivo de pensamiento para analizar las transformaciones que tuvieron lugar en el Estado, en la política, en el tejido social y en el imaginario colectivo de los argentinos.

3. Los trabajos de este libro

Los artículos que componen este libro derivan de los aportes realizados por los integrantes de dos investigaciones llevadas a cabo en el Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNLaM

durante los años 2013-2015 bajo la dirección de Esteban Mizrahi: “Cine y cambio social en la Argentina de la última década (2002-2012). Una investigación acerca del cine argentino contemporáneo como pensamiento de las transformaciones socioculturales” y “Cine y cambio social en la Argentina de la última década (2002-2012) II. Un análisis hermenéutico y semiótico”.

En la obra de Martel se trabajó particularmente en los recursos formales que sus películas ponen en juego para dar cuenta del profundo desgaste de las clases media y alta de nuestro país y de la agudización de la contradicción entre éstas y la clase trabajadora. Sobre ese trasfondo social, y a través del devenir de los cuerpos mismos, en su obra se explora cómo la máscara y el “maquillaje” se implementan sistemáticamente para encubrir acontecimientos históricos traumáticos, urgidos de elaboración personal y colectiva. En todas sus películas, esta directora indaga distintos aspectos de la existencia de una clase media-alta, empeñada en no realizar un trabajo sobre su propia historia. La inscripción de una estética de la fragmentación de los cuerpos, alineada con los principios bressonianos en contra de la representación y el teatro, permite a Martel investigar la relación del acontecimiento con el cuerpo. Con la fragmentación de los objetos y el espacio, Martel busca establecer nuevas relaciones entre las cosas, de forma tal que surjan nuevos sentidos más allá del sentido común y más allá de las cosas y las personas, tal como solemos percibir las en la vida cotidiana. Son ejemplos de estas temáticas: *La ciénaga* (2001), *La niña santa* (2004) y *La mujer sin cabeza* (2008), pues ponen el foco en las formas de temporalidad en relación con la memoria personal y social. Con todo este trasfondo, el primer texto de este libro aborda la temática de las huellas de la memoria y la necesidad de enmascaramiento que se han utilizado en algunos de los films de esta directora.

La filmografía de Pablo Trapero resultó particularmente interesante puesto que presenta una estética hiperrealista del conurbano bonaerense, que constituye un estilema del director, en varias de sus películas. *El bonaerense* (2002), *Carancho* (2010), *Elefante Blanco* (2012) son algunos de los ejemplos más destacados. En estos films prima una estética de la oscuridad, las sombras y los rostros imperfectos, grasos y despeinados, que constituyen un sistema sensorial y semiótico que entrelaza personajes e historias. Los diferentes personajes reproducen

fragmentos de retóricas institucionales que giran en el vacío, sin marco, imposibilitados de articular discursos y prácticas. En esa ambigüedad que atraviesa a los agentes de estas historias, sus actos pueden resultar bienintencionados y oportunistas, cínicos y perversos, a la vez. Y, en casi todos los casos, esas historias y realidades representadas resultan hasta absurdas. Así, Trapero nos pone en presencia de realidades institucionales cuyas retóricas están desprovistas de peso normativo para los agentes que las transitan. Instituciones y subjetividades desbordadas, literalmente, fuera de quicio. El análisis de su obra fílmica permitió relevar dicha ausencia del Estado, y sus efectos sobre los sujetos y las instituciones. De esta manera, en los trabajos que se encuentran a continuación del primero se proponen reflexiones específicas sobre: el cruce entre teología y política para pensar distintos modos de acción social; el cambio en las representaciones del conurbano bonaerense; las representaciones de la masculinidad, y la retracción del Estado y el tipo de subjetividad que produce este fenómeno.

En el caso de los films de Cohn y Duprat se rastreó, fundamentalmente, la relación entre ética y estética como eje de trabajo privilegiado en el análisis de tres de sus largometrajes. Los directores presentan, en estos films, ficciones que problematizan la relación entre el artista y su obra, entre el arte popular y el arte prestigiado e, incluso, entre el creador y su creación. De algún modo, cada uno de estos films da cuenta de la crisis que estos conceptos han manifestado respecto de la sacralización tradicional de que gozaban y remiten a un concepto de arte más amplio que incluye y, a la vez, separa producciones culturales, prejuicios sociales y discursos instituyentes. Así, nos enfrentan a la absurda legitimación de la crítica de arte en *El artista* (2008), a los despiadados prejuicios de clase frente al juicio estético en *El hombre de al lado* (2009) y a la imposible apropiación del autor respecto de su obra y su autonomía en relación con su creador en *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011). Estas ideas se presentan en el último texto de esta serie de reflexiones sobre el cine y el cambio social en la Argentina de la década del 2002 al 2012, mediante la vinculación y la tensión entre el arte, el artista y el mercado del arte.

Referencias bibliográficas

- BACZKO, B. (1999), *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.
- BRÜNER, J. (2002), *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, FCE, Buenos Aires.
- DELEUZE, G. (1984), *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona.
- _____ (1987), *Foucault*, Paidós, Buenos Aires.
- FOUCAULT, M. (1992), *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid.
- MIZRAHI, E. (comp.) (2011), *Cine condicionado por el mundo contemporáneo*, La Crujía, Buenos Aires.

TEMPORALIDAD

TIEMPO PASADO Y TIEMPO PRESENTE EN EL CINE DE LUCRECIA MARTEL

Esteban Mizrahi

Rafael Mc Namara

1. El problema de la memoria en el cine argentino

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

A grandes rasgos es posible distinguir dos maneras de entender la historia. Por un lado, un concepto ilustrado en el que la historia se concibe como una cadena causal de acontecimientos, cuya lógica interna llevaría al perfeccionamiento indefinido de la humanidad. En esta visión predominan las siguientes tesis: 1) el protagonista del progreso es el género humano como tal y no sus conocimientos; 2) se trata de un progreso indefinido y potencialmente infinito; 3) que además es

irrefrenable y, por ello mismo, necesario (Benjamin 2009, 151). En ruptura con estas tesis la filosofía contemporánea propone, por otro lado, una visión intempesiva de la historia. En este sentido, Benjamin postula una relación no causal entre pasado y presente, según la cual el historiador ya no ve el tiempo como un encadenamiento necesario de sucesos sino que “aprehende la constelación en la que su propia época ha entrado en contacto con una determinada época anterior” (Benjamin 2009, 158). Se trata de pensar constelaciones temporales que presentan una coexistencia muchas veces paradójica entre pasado y presente, más allá de la sucesión de acontecimientos narrada en los manuales de historia. Lo que se pone en juego en esta discusión es la necesidad de construir una noción pluridimensional del tiempo que permita renovar el abordaje filosófico de la historia.

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

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

Por otra parte, desde el punto de vista de una ontología del tiempo histórico, la noción de acontecimiento, que el mismo Deleuze relaciona con el plano del devenir, ha ocupado recientemente al filósofo chileno Sergio Rojas, quien destaca la necesidad de pensar esa otra dimensión temporal en términos de “demora”, de aquello que tarda en terminar de suceder, y en ese sentido no puede reducirse al presente. Este demorarse en suceder no debe ser entendido “como algo que se demore porque todavía no ha ocurrido, tampoco es algo que ha ocurrido siendo nosotros quienes nos demoramos en ‘entenderlo’, sino que se trata de que hay una temporalidad interna que es el ‘demorarse en desplegarse

totalmente'. Por lo tanto, hay acontecimientos que pueden durar años y hasta siglos" (Rojas 2010, 72). Es por eso que el acontecimiento así concebido toma muchas veces una forma espectral, de algo que asedia al presente (sea como inminencia de un futuro incierto aunque vagamente intuible, o como restos de un pasado que aún no termina de articularse del todo en un universo simbólico consciente). Así, el tiempo presente gana un espesor muchas veces difícil de estructurar en un relato claro, pero que la imagen cinematográfica puede pensar (y hacer sentir) en virtud de sus propias posibilidades para construir "bloques de movimiento/duración" (Deleuze 2007, 282).

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

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

Una respuesta temprana fue el film del realizador francés Alain Resnais, *Noche y niebla* (1955). Se trata de un documental que pone sobre la mesa el problema de la relación entre el pasado y el presente como crítica a la noción de progreso. Resnais articula esos dos ejes temporales conservando al mismo tiempo su diferencia y su compleja contaminación mutua. Más que pensar los campos de exterminio como un objeto de estudio histórico, la cámara de Resnais explora la persistencia del modo de pensamiento concentracionario en el presente (el film también puede ser comprendido como una crítica velada a la intervención de Francia en Argelia, contemporánea de su estreno). El modo en que el film articula este pensamiento en imágenes se da,

primero, a partir de una clara diferenciación entre el pasado y el presente. El pasado se exhibe mediante imágenes de archivo en blanco y negro, de muy corta duración, unidas con un montaje rápido. Por otra parte, las imágenes que componen ese archivo no pretenden informar de manera objetiva y documentada: son más bien de imágenes heterogéneas, de distinta procedencia, montadas sin que una voz en *off* ni texto alguno nos indique qué es lo que estamos viendo. Reconocemos entre esas imágenes algunas filmaciones documentales realizadas por los aliados al ingresar a los campos una vez derrotado el régimen nazi, fotografías tomadas por los propios nazis, secuencias de films ficcionales, etc. Como sentenció Benjamin: “Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo ‘tal como realmente ocurrió’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro” (Benjamin 2009, 152). En contraste con estas imágenes que remiten al pasado reciente del film, el presente aparece en largos *travellings* de las ruinas de un campo de concentración vacío, filmado en color. En comparación con la serie del pasado, en la del presente tenemos muy pocos planos pero mucho más largos, con lo cual el ritmo del montaje se hace bastante más lento, como si la cámara intentara desentrañar la persistencia invisible del espectro concentracionario en las ruinas que dejó la aventura nazi. En una línea similar de pensamiento, Alexander Kluge filmó *Brutalität in Stein* (1961), un cortometraje ensayístico, que intenta pensar el fenómeno nazi a partir de un acercamiento a los restos de su arquitectura. La música del film, durante los primeros minutos, acentúa esta diferencia, realizando cambios de ritmo muy marcados cada vez que se pasa de una serie de imágenes a la otra. La articulación de estas dos series implica, por otra parte, un intento de comprender un modo de pensamiento aún presente, y no un objeto de museo. Según Deleuze, la cámara de Resnais, más que describir un espacio de manera realista, pretende dibujar el mapa de un pensamiento. Resnais como historiador intenta entender en este film la constelación compleja en la que el presente entra con un acontecimiento del pasado reciente. De ahí que, luego de haber comenzado con una clara diferenciación entre las dos líneas temporales, el devenir del film vaya llevando sutilmente hacia una contaminación entre ellas, haciendo que la frontera que separa las imágenes del pasado de las del presente se vaya tornando cada vez más difusa. El realizador consigue

este efecto a partir de unificar poco a poco la duración de los planos y dejar de lado los cambios de ritmo de la música, permitiendo que sea la misma melodía que de manera casi imperceptible tiña las dos series indistintamente. Por otro lado, la voz en *off* funciona en este film como un dispositivo de contaminación entre las dos series, hablando en pasado cuando vemos las imágenes del presente y viceversa. Pero sobre todo, trata de apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro. De ahí la advertencia final del documental, que llama a no pensar que el monstruo está muerto, mientras se pregunta quiénes de nosotros estamos atentos al sonido del grito que no cesa, a pesar de las apariencias. Por ello, puede afirmarse que más que ante un film histórico en el sentido clásico del término, estamos en presencia de un film que como dispositivo de pensamiento político se propone fabricar un dispositivo de alerta.

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

El cine argentino, como forma de pensamiento acerca de lo real, aportó en la última década una gran cantidad de imágenes y relatos que permiten pensar el acontecimiento de la última dictadura. Pero así como el pensamiento en torno a este problema fue cambiando en el plano político-social, el cine también fue construyendo su historia en los modos en que abordó estos temas. Enseguida tomó un sentido más ligado a la memoria tanto individual como colectiva que a la historia pensada como ciencia. De esta manera, cuando aún al calor de la democracia recientemente recuperada se consideraba necesaria una pedagogía sobre lo acontecido, el cine tomó la forma de relatos clásicos que apuntaban a estimular la toma de conciencia respecto de la extensión de los crímenes del terrorismo de Estado. Como ejemplos de esta línea se pueden mencionar: *La historia oficial* (Puenzo 1985)

y *La noche de los lápices* (Olivera 1986). En los años noventa, con la retracción total del Estado como garante de los más básicos derechos sociales, se promovió un olvido total del tema y la militancia por la memoria de la violación sistemática de los derechos humanos durante la dictadura encontró su expresión cinematográfica en documentales que priorizaban la palabra de los protagonistas. Se trata de un cine de testimonio, como *Cazadores de utopías* (Blaustein 1996) o *Montoneros: una historia* (Di Tella 1998). A partir del año 2003, con el comienzo de un nuevo período político, el tema de la memoria gana otro protagonismo a nivel estatal y surge en concordancia un nuevo cine dedicado a pensar la cuestión de manera mucho más problemática. Ya no se trata aquí de la voz de los protagonistas sino de la de la generación posterior: la de los hijos que buscaban pensar lo acontecido, problematizando más profundamente nociones como “identidad” y “memoria”, sobre todo porque es la subjetividad del realizador-hijo lo que se pone en cuestión. El film *Los rubios* (Carri 2003) puede ser considerado el primero de una serie que incluye a *Papá Iván* (Roqué, realizada en el año 2000, pero estrenada en Argentina en el 2004) y *M* (Prividera 2007) como los ejemplos más claros de este nuevo giro.

Es posible observar que, en estos tres momentos, se va produciendo un progresivo alejamiento de la pretensión de construir un relato objetivo y realista respecto del problema de la memoria, para pasar cada vez más a un cine de pensamiento. En efecto, si volvemos sobre el primer período su film más emblemático, *La historia oficial*, podemos constatar allí una construcción narrativa que coincide en lo esencial con lo que Deleuze llama la “gran forma” del cine de la imagen-acción, y que no es otra cosa que el modo en que el filósofo francés construye una teoría del realismo en el cine. Lo que caracteriza a este tipo de films es la interacción de un héroe con los desafíos que le plantea una situación determinada. Ese duelo entre el personaje principal y el medio que habita se va construyendo, al mismo tiempo, a partir de diversos conflictos que van jalando el desarrollo de la trama hasta la resolución final, en la que el héroe o bien cambia la situación, o bien hace que ésta vuelva a la normalidad luego de un momentáneo desorden (Deleuze 1985, cap. 9). Otra posible resolución radica en que el protagonista se vea obligado a cambiar sus propios hábitos y comportamientos, de modo tal de poder responder a la situación. En

el film que comentamos se puede ver claramente esta estructura desde el momento en que Irene (Norma Aleandro) debe reaccionar ante un cambio en su situación cotidiana que hace tambalear el universo simbólico en el que vive. La sospecha, y luego la certeza, de que su hija adoptiva fue apropiada en un centro clandestino de detención (con la complicidad de su marido, un exitoso empresario) la lleva a una toma de conciencia cada vez más clara acerca de los sucesos de la historia reciente. La acción realizada (o más bien, sugerida por el film), que implica un cambio total de la situación, pasa por la restitución de la niña a su familia original.

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

Este modo de acercamiento al problema, con un relato claro y sin ambigüedades, con pretensión de construir una versión unívoca de la historia, fue cuestionado tanto en el ámbito intelectual como cinematográfico (de hecho, es la clase de relato que la Academia de Hollywood no sólo acepta, sino que también premia). Así, el cine de

testimonio de los noventa puede ser considerado un paso que tiende a problematizar aquella versión unívoca de la historia, introduciendo las dudas y ambigüedades propias del relato en primera persona (sobre todo en el film de Di Tella). Con todo, este tipo de films sigue creyendo en la posibilidad de representar lo sucedido a partir de una composición que articula imágenes de archivo con entrevistas a los protagonistas, en lo que podríamos considerar también un cine clásico, esta vez en el ámbito del documental. En tal sentido, estas películas están lejos de la discusión en torno a la irrepresentabilidad de los hechos horrorosos de la historia reciente desatada sobre todo a partir del film *Shoá* (Lanzmann 1985). Este documental, de más de nueve horas de duración, sólo consta de testimonios e imágenes de los campos de concentración tomadas en la actualidad, renunciando explícitamente a la utilización de imágenes de archivo. La tesis de Lanzmann es que los hechos del horror no pueden ser representados por la imagen, ya que son inimaginables. Sólo se puede confiar en la palabra para, en el mejor de los casos, acercarse a un esbozo de comprensión de éstos. En las películas de Di Tella y Blaustein, en cambio, se utiliza ampliamente el material de archivo y se construye a partir del montaje un relato que tiende a la univocidad y a otro tipo de didactismo, menos ingenuo que el de los films de los ochenta, pero que aun así se sigue inscribiendo dentro de una pretensión de verdad.

A partir del año 2003, el documental de autor será el encargado de problematizar este recurso del testimonio y el material de archivo, pero desde una perspectiva muy diferente a la de Lanzmann. De este grupo de nuevos cineastas vendrán las críticas más explícitas y radicales a los relatos cinematográficos de los ochenta y los noventa. La escena de *Los rubios* en la que se muestra el rechazo del INCAA al pedido de financiación del documental resulta paradigmática para una toma de posición con respecto al cine anterior. Allí, las autoridades del INCAA (que, de todos modos, terminó financiando el film, según puede verse en los títulos finales) le piden a Carri que haga un film más objetivo y documentado (es decir, uno del estilo de *Cazadores de utopías* y *Montoneros: una historia*), a lo que el equipo de producción de Carri responde que ésa no es la película que quieren hacer. Tanto en el film de Carri como en los de Prividera y Roqué, los testimonios aparecen, pero no como una fuente de verdad, sino como una fuente

de conflicto. Se contradicen entre sí, no llegan a una versión unívoca de la verdad, o bien son directamente dejados de lado (aunque ese “dejar de lado” se explicita en la pantalla; de distintas formas, los tres films hacen evidente el rechazo de los testimonios en lo que tienen de reivindicación de las dos figuras posibles para pensar a los desaparecidos: la del “perejil”, es decir, la víctima inocente, y la del héroe que se sacrifica por la patria o la clase trabajadora). El recurso de la primera persona —los tres realizadores son hijos de desaparecidos problematizando su propia historia— hace que también sea puesta en cuestión la capacidad del cine como vehículo de acceso a la realidad. Desde este punto de vista, los tres films (por más que en *Los rubios* sea donde este problema se plantea con mayor radicalidad) apuestan a la reflexión del cine sobre sí mismo como herramienta de construcción de la memoria y la subjetividad. Justamente, en *Los rubios* se utiliza el recurso de poner en escena el detrás de cámara y jugar con los límites difusos entre la ficción y el documental. Y en el film *M* se produce un diálogo explícito con la historia del cine.

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

En las últimas décadas (con la salvedad del film de Stantic) ha sido el cine documental y de ensayo el que se ha encargado de pensar el problema de la memoria de manera novedosa. Como si el documental hubiera monopolizado este tema dejado de lado por la ficción. Al menos ésta es la hipótesis de Sergio Wolf, para quien los films del NCA serían por ello mismo un cine del presente. Según este autor, en el NCA “el pasado no es más una zona a mitificar, como sucedía con el cine de la dictadura, ni una zona que explica el presente [...] como ocurría en el cine de los años ochenta” (Wolf 2004, 176). De ahí que sea un cine en el que no se utiliza el *flashback*. Sin embargo, al tratar de explicitar ese puro presente que muestra el NCA en films paradigmáticos como *Pizza, Birra, Faso; Mundo grúa; La ciénaga*, etc., Wolf se ve obligado a complejizar esta figura y habla de “puro presente del pensamiento”, “tiempo yuxtapuesto”, “coexistencia temporal en un puro presente” (Wolf 2004, 177).

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

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

torias narradas en sus películas sino sobre todo el modo en que están construidas constituyen un pensamiento potente respecto de cierta forma de subjetivación de la memoria y la responsabilidad política en la Argentina de las últimas décadas.

En efecto, la obra de Martel expresa un nuevo modo de abordar el problema de la elaboración del pasado reciente a partir de historias particulares que pueden ser consideradas metonimias de cierto modo de ser sociocultural. Una forma cuyo aporte no radica en lo que tiene para decir acerca de los hechos concretos de la historia porque no construye un referente histórico como objeto ni como contexto de la narración. Su contribución estaría más bien en ampliar el pensamiento en torno a la memoria como función subjetivante.

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

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

El presente en el que vivimos está cargado de marcas que dan cuenta de un tiempo que ya no es. Estas marcas remiten a mundos materiales y simbólicos cuya realidad está ausente. Son indicios de universos y tramas intersubjetivas que ya no están disponibles en el presente y que para conocerlos deben ser reconstruidos. Por eso, el conocimiento del

pasado es un conocimiento indicial y reconstructivo. Pero lo decisivo para nuestro tema radica en que la ocupación y preocupación por el pasado es una dimensión del presente, no del pasado. Al menos no en la manera en que hoy nos preocupamos y ocupamos de él. Esto es válido tanto para el pasado inmediato como para el pasado remoto. Todo presente está ocupado por el pasado. Y esto en dos sentidos que se implican mutuamente. Primero, porque el pasado ocupa una porción considerable del presente en cuanto a que este último está constituido en gran medida por todo lo legado y también por la memoria de lo vivido. Así, el territorio del presente es ocupado por el pasado del modo en que una ciudad es ocupada por un ejército enemigo. Y segundo, porque el presente se ocupa de hacer algo con ambas cosas, es decir, con el legado y con la memoria. No puede sustraerse de esa tarea. E incluso los vanos intentos de sustracción son también precisamente una forma de ocuparse del pasado y de preocuparse por él.

La mujer sin cabeza (2008) nos habla justamente de eso, es decir, de cómo Vero y su entorno familiar se ocupan del pasado y cómo ese pasado ocupa por completo el presente de la protagonista. Por tratarse del pasado inmediato, esta ocupación no toma la forma de la nostalgia sino de la suspensión. Un accidente irrumpe en su vida: atraviesa su cuerpo y suspende su cotidianeidad. Se trata de un hecho traumático. Sin embargo, el trauma no radica en lo efectivamente acontecido sino en una de sus posibles variables: *haber matado a alguien* y no a un perro. Pero dado que se trata, en cualquier caso, de un accidente, lo correcto sería afirmar: *haber tenido que ver con la muerte de alguien* y no de un perro. O bien: estar involucrado en la muerte de alguien y no de un perro. La historia relatada es bastante sencilla. Vero, una mujer de clase media alta, tiene un accidente automovilístico apenas a unos minutos de comenzada la película. Mientras conduce su automóvil por la ruta suena su celular, y en los segundos en que retira la mirada del camino para atenderlo atropella algo o a alguien. Detiene el auto, se toma unos instantes para absorber el shock y decide seguir su camino. A través del espejo retrovisor sólo se ve un bulto oscuro, que no permite identificar si se trata del cuerpo de un animal o de una persona. Segundos antes se había mostrado a algunos niños y adolescentes jugando en esa misma ruta en compañía de un perro. El resto de la película sigue a esta mujer y la muestra en estado de

shock, sin poder reaccionar ni conectarse con su entorno. Tarda un tiempo en hablar de lo sucedido, hasta que lo hace con su marido. No relata todos los detalles, simplemente dice “maté a alguien en la ruta”. A partir de ese momento no cambiará nada en su comportamiento: se desarrolla con una total extrañeza, casi no habla, tiene la mirada perdida, no responde cuando se dirigen a ella. Vero deja simplemente que el marido, el hermano y el primo se encarguen de protegerla, de ocultar toda evidencia de lo ocurrido y cerrar el problema con la conclusión de que ella atropelló a un perro. A lo largo de la película hay distintos indicios, pero ninguno concluyente, de que la víctima podría haber sido también un joven de clase baja: se busca un cuerpo que aparentemente obstruye las cañerías al costado de la ruta, el muchacho de la tienda de macetas no se presentó a trabajar en los últimos días y tampoco se sabe nada de él.

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

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

Frente a la mera disyuntiva de haber matado a un perro o a un niño se activa en el film una modalidad idiosincrática para ocuparse del pasado que consiste en borrar las marcas. El entorno familiar de Vero apela a solidaridades de clase para desterrar todo indicio que pudiera conducir a esa posibilidad. Y lo hace con la precisión y la velocidad de un reflejo condicionado. El espectador asiste a la puesta en marcha de un mecanismo que habla por sí solo de un saber hacer adquirido

con antelación a propósito de otra experiencia histórica. Los hombres que la rodean pueden realizar impunemente esta tarea porque poseen contactos en la policía y en el poder político de la provincia. Esto se explicita en la escena en que Vero observa, junto a su tía Lala, el video de su casamiento al que asistieron los senadores provinciales o en el llamado que su primo hace a la policía para que le avisen de cualquier eventual denuncia por accidente. La conversación se desarrolla en un marco de mucha confianza, como una charla de amigos. Nuevamente, aun sin saber a ciencia cierta qué ha sucedido, aun desconociendo la realidad de los hechos, se hace todo lo posible para que esa realidad no pueda ser conocida.

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

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

Para ello resulta útil volver sobre los planteos teóricos de Deleuze en torno a las relaciones del cine moderno con el tiempo y el pensamiento. En *La imagen-tiempo*, cuando el filósofo se pregunta en qué sentido el cine moderno aborda la pregunta por el pensamiento con sus propios medios, llegando a un nuevo tipo de imagen (justamente la imagen-tiempo), se refiere al enrarecimiento del movimiento como un primer método que permite salir del sistema de la imagen-movimiento que dominaba al cine clásico. El cine “en cuanto asume su aberración del movimiento, opera una ‘suspensión del mundo’, o afecta a lo visible con una ‘turbiedad’ que, lejos de hacer visible el pensamiento, como pretendía Eisenstein, se dirige, al contrario, a lo

que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión” (Deleuze 1985, 225).

Una de las virtudes más notables de la secuencia del accidente que vemos al comienzo de *La mujer sin cabeza* radica justamente en la capacidad de poner en escena la irrupción de ese tiempo otro; esa suspensión del movimiento nos hace arribar al tiempo del acontecimiento y del afecto. En dicha secuencia vemos al personaje de Vero manejar en una ruta. La cámara toma el punto de vista de un acompañante virtual que, en lugar de mirar el camino, observa a la conductora. En determinado momento suena su teléfono celular. En el instante en que se dispone a atender la llamada, la protagonista quita por unos instantes la mirada del camino y se produce un movimiento brusco que indica que atropelló algo. La primera reacción de Vero es frenar y ponerse enseguida unos lentes oscuros. Luego, continúa la marcha sin mirar atrás. Después de avanzar unos cuantos metros, vuelve a detenerse y sale del automóvil. Podríamos decir que con esta acción escapa de su entorno seguro, pero también se escapa de sí misma. O más exactamente: es puesta en huida por un afecto que la atraviesa y la excede por completo. Desde el punto de vista formal, la protagonista sale del cuadro principal de la pantalla para quedar reencuadrada en parte por la ventanilla, en parte por el parabrisas. Pero estos encuadres la dejan “sin cabeza”. Lentamente, a la fragmentación del cuerpo por parte del reencuadre se suma la turbiedad de la lluvia que comienza a caer sobre el parabrisas.

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

Como muchos cineastas modernos, Martel también introduce esta suspensión a partir de una aberración del movimiento e incluso de

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

Dijimos más arriba que el accidente opera como disparador para el retorno de un horror silenciado. Por ello, lo auténticamente intolerable para el personaje central de *La mujer sin cabeza* radica en que la falta de indicios no sólo desvincula sino que también vincula. Borrar las marcas produce así un efecto doble: al tiempo que oculta a los responsables transforma en cómplices a quienes no hayan sido víctimas directas o indirectas. Todo privilegio comienza a estar sospechado. Esta es la razón por la cual sin una revisión del pasado no es posible determinar los grados de complicidad sobre los que se erige el estatuto de cualquier felicidad posible en el presente. Pero para ello es necesario reponer las marcas y determinar responsabilidades.

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

La mujer sin cabeza da cuenta, entonces, de la imposibilidad de sustraerse al trato con el pasado porque ese pasado es constitutivo

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

Tampoco cesa el peligro de seguir siendo cómplice en una tarea de exterminio. Es en este sentido que Armando Poratti (2009), cuando trabaja el concepto de “antiproyecto”, piensa como intrínsecamente necesaria la existencia de un “maquillaje” para ocultar su obra de muerte.¹ Si bien estos temas pueden parecer lejanos a la película de Martel, lo cierto es que la estructura del relato es análoga. Como dijimos, la película gira en torno a un acontecimiento traumático que tiene todos los elementos de un crimen no asumido y la correspondiente elaboración de un relato destinado a “maquillar” este hecho. Pero una gran diferencia entre ambas cosas radica en que en el film se trata de un accidente y el relato encubridor se elabora después, mientras que el proceso histórico que analiza Poratti no es accidental y el relato encubridor se elabora al mismo tiempo que se lleva adelante la obra de muerte que pretende ocultar.

Con todo, lo que nos interesa en *La mujer sin cabeza* es la manera en la que puede articularse un proceso semejante a partir de las herramientas de pensamiento propias del cine. Entonces, el drama de Verónica no puede ser pensado en todo su alcance si no es sobre el telón de fondo de la historia argentina y los cambios sociales acontecidos en las últimas décadas. De hecho, lo que Martel explora en sus tres films son esos cuerpos agotados de las clases medias y altas que, en el choque con la clase trabajadora, siempre terminan mostrando un matiz, e incluso más que un matiz, de “inautenticidad”. Ese telón de fondo social queda siempre velado en la obra de la cineasta salteña pero está absolutamente presente como una de las capas de la imagen.

Y en esta producción, Martel elige concentrarse, desde el devenir de los cuerpos, en la exploración de la elaboración de un evento traumático que debe ser encubierto para que la vida continúe como si nada hubiera ocurrido. Así, el cine de Martel puede insertarse en la tradición de un cine argentino sobre el problema de la memoria, pero tomando un punto de vista novedoso. Esta novedad no radica en el carácter alegórico de una lectura que extraiga estos aspectos, sino más bien en el punto de vista desde el que se construye el relato.

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

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

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

En su estudio sobre *La ciénaga* (Martel, 2001), David Oubiña hace una distinción entre un cine de “observación” y “contemplación”. Un cine de contemplación es aquel que pone en escena la mirada como una instancia de registro, pasiva, mientras que una intención observadora implica una mirada que interviene, trastoca la escena y más que registrar sus objetos los articula en el mismo momento en que los está describiendo. En este sentido es que “el film observa las cosas: para devolver de ellas una nueva imagen, impregnada por una dimensión analítica y reflexiva” (Oubiña 2009, 11). Esta definición, que el crítico argentino propone para pensar el primer largometraje de Martel, es particularmente válida para *La mujer sin cabeza*, aun cuando en un primer visionado puede dar la impresión de que la cineasta dejó esa mirada analítica para quedar más cerca de un cine contemplativo.

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

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

sin cabeza parece ser una puesta en práctica de la teoría del *modelo* que el cineasta francés elaborara en sus *Notas sobre el cinematógrafo*.

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

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

que puedan pararse frente a la cámara sin la artificiosidad del actor profesional. Lo que quiere Bresson es mostrar los cuerpos en su automatismo cotidiano, mostrar algo del modelo que ni él mismo sabe que tiene. De ahí que los personajes de sus películas resulten muchas veces impasibles, inexpresivos.

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

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

Pero el crimen al que nos remite aquí Martel es, antes que nada, el de la fisura de esa individualidad imaginaria que se constituye a partir de distintas capas de maquillaje, y también mediante distintos relatos que van delineando un contorno que, de tan frágil, se desdibuja ante la primera conmoción. Esa conmoción, a su vez, también remite, como en Hitchcock, a un (presunto) asesinato. Con esto se termina toda posible analogía entre ambas películas porque en *La mujer sin*

cabeza el crimen no consiste en haber matado a un muchacho sino en la reacción de Vero y su entorno frente a esa posibilidad. Primero, la huida. No sólo del lugar de los hechos sino también de la posible “verdad”. Vero no quiere saber qué es lo que realmente atropelló. Por eso ni siquiera mira hacia atrás. Podríamos decir que este es el aspecto “activo” del personaje, aquello que *decide* hacer. Pero lo que más le interesa a Martel es el otro cariz, el “pasivo”, que surge como consecuencia de esa acción. En relación con este segundo aspecto, ya tuvimos oportunidad de mostrar cómo la puesta en escena de la secuencia del accidente presenta a Vero no sólo huyendo de la responsabilidad que le compete sino que este acontecimiento la pone en posición de huida de sí misma y del mundo que la rodea. Desde el punto de vista formal, es decir, a través de la imagen del cuerpo mediada por la ventana, o bien desdibujada en su propio reflejo en una vidriera, o bien, por último, con la cabeza cortada por los distintos encuadres, el film habla de una fractura en su personalidad, de una desorganización en las coordenadas que orientan su mundo y de una desconexión que se percibe claramente a partir del registro de actuación que tiene este personaje protagónico y que contrasta con el “realismo” de las interpretaciones del resto de los personajes.

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

dos oportunidades, al escuchar hablar a Verónica, le dice que esa no parece su voz.

Este registro de actuación es rigurosamente bressoniano y, en cierto modo, emparenta a Martel con otros cineastas de su generación, que hicieron un uso más extensivo de este recurso, como Esteban Sapir y Martín Rejtman. Por otra parte, el trabajo con las voces resulta un rasgo característico del nuevo cine argentino, en el que explotan los dialectos urbanos y el castellano argentino en toda su multiplicidad de registros, tanto por la diversidad de la procedencia geográfica (por ejemplo, el cordobés de *Pizza, birra, faso*) como por la extracción social de los personajes.

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

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

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

forma de relacionarse con el mundo y a lo que podría denominarse una pedagogía de la percepción porque el cine puede ser un medio para hacernos “sentir de otra manera”.

En efecto, en toda la tradición occidental se le ha dado una importancia mayúscula a la visión como sentido privilegiado, como ventana perceptiva al mundo. El cine, uno de los últimos avatares del pensamiento occidental, es deudor de esta lógica. Pero muchas veces parecemos olvidar que el séptimo arte no es sólo visual sino también audiovisual. Y a partir del protagonismo otorgado al sonido, Martel propone un punto de vista diferente, tanto con respecto al modo en que habitualmente percibimos un film, como, más radicalmente, al modo en que nos constituimos como sujetos en el mundo. Se trata de invertir el predominio de la visión, a partir del cual el pensamiento occidental creyó en el poder constituyente del sujeto dado que en la visión, el sujeto es quien constituye y le da forma al objeto/mundo). Si nos concentramos más en el oído que en la vista, de repente el sujeto se ve puesto en un lugar pasivo, de recepción del afuera, y no de constitución activa de sus objetos. De este modo, el mundo es el que afecta a un yo sin que este pueda hacer nada para evitarlo. El sujeto puede cerrar los ojos y hacer desaparecer los objetos, pero por más que se tape los oídos, nunca podrá no escuchar. El sonido siempre se abre camino. Esta pasividad trastoca la noción habitual de espacio-tiempo. No es casual que Martin Heidegger, en su intento de superar la metafísica occidental hacia otro modo de pensamiento, haya dado particular importancia a la escucha del ser, evitando las clásicas metáforas de la visión, que tienen una larga historia que acompaña a la filosofía, por lo menos desde la alegoría de la caverna platónica hasta el iluminismo moderno.²

Esta actitud de escucha que Martel propone en la imagen a partir de sonidos que siempre vienen del fuera de campo puede constituir también una nueva visión, que podríamos llamar espectral (los espectros, invisibles a la mirada habitual, se tornan perceptibles a partir de esa “otra visión” ligada a la escucha). Si en el cine “el campo visual se duplica [...] en un campo ciego” (Bonitzer 2007, 68), el plano cinematográfico es capaz de presentar una realidad asediada por fantasmas. Y estas presencias espectrales remiten a restos de un pasado que insiste en el presente y que, a pesar de los esfuerzos realizados por

los personajes, no puede dejar de producir efectos en sus vidas. Una vez más, el personaje encargado de percibir esto es la tía Lala cuando advierte a Vero acerca de los “espantos” presentes en esa casa, en la que todo cruje cuando uno se mueve. Es decir que esta mujer, que todos consideran loca, es la única que ve las fisuras presentes en esa casa, y que en cierto sentido son las mismas que Vero pone al descubierto sin saberlo, ya que se mueve a través de ellas debido al acontecimiento que le tocó vivir.

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

Ya Heidegger había planteado que aquella escucha del ser, esa apertura que permite recuperar un olvidado camino del pensar, sólo se presenta al pensamiento a partir de un cierto estado de ánimo y no de una conciencia clara que permitiría delimitar un objeto de conocimiento, en el sentido científico del término.³ Se trata, en efecto, de la escucha de una voz que “tiene, pues, una tonalidad o una modalidad que llamaríamos, en un lenguaje poco heideggeriano, afectiva. Heidegger no le otorga ninguna declaración ni ningún propósito. Como voz, tampoco es, en lo esencial, una especie de testigo. [...] Pero si no es un ojo de la conciencia, tampoco es la voz interior de la conciencia, ya que esta voz no es interior” (Derrida 1998, 356). Los espantos que ve Lala no son producto de su imaginación, no son interiores a su conciencia. Están ahí afuera, imperceptibles, pero justamente por ello, como presencias que sólo pueden ser sentidas, o pre-sentidas en una lógica de la sensación previa a la sensibilidad empírica que permite

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

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

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

que permita que Vero logre que su voz se reencuentre con su cuerpo sobre el manto de silencio que tapa el evento.

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

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

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

Entre las cosas que el pasado nos ha legado está, por así decirlo, el lenguaje del presente. Ningún presente produce su lenguaje *ex novo*. Se encabalga más bien de modo natural e inadvertido en el acervo lingüístico que el pasado ha generado. Lo auténticamente nuevo en el lenguaje del presente es en verdad nimio. Casi todos los términos, giros y expresiones son patrimonio del pasado. Y con ese lenguaje heredado intentamos comprendernos a nosotros mismos, a nuestra época y también épocas pasadas. Sin embargo, no todo lo sucedido

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

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

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

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

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

de narratividad simbólica. No vemos castigo ni recriminaciones, ni funeral; la vida sigue, como lo demuestran la simultaneidad de los gestos, los diálogos y las tomas de José con Mercedes en Buenos Aires y de Momi con Verónica en la piscina de La Mandrágora” (Varas y Dash 2007, 205)⁴. De este modo, lejos de rematar la demora y dar lugar a un tiempo distinto, esta muerte accidental se inscribe como un suceso más en la serie continua de infortunios, anticipados ya por el rostro del niño tuerto que lleva la escopeta en la secuencia inicial de la película. Al contrario de lo que pudiera parecer, el frágil e inocente Luchi no es el cordero ofrecido en holocausto para redimir ningún pecado. El accidente es sólo un evento en el marco de un acontecimiento que se demora en agotarse y que, por eso, no puede ser pensado ni comprendido.

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

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

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

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

Cuando Deleuze y Guattari desarrollan su teoría micropolítica en relación con una cartografía de la individuación, hablan de dos tipos de líneas fundamentales.⁵ Estas líneas corresponden básicamente a dos tipos de temporalidad, tal como ya fueron diferenciados más arriba: el tiempo cronológico como tiempo histórico y el devenir en tanto tiempo del acontecimiento. Dichas líneas dividen la realidad en dos planos: lo molar y lo molecular, que los autores llaman también lo duro y lo flexible. Las líneas duras, molares, tienen como función cortar, interrumpir el movimiento de las líneas flexibles, de forma que se pueda estabilizar una estructura subjetiva. Así, el plano molar funciona a partir de estructuras claras y opciones excluyentes: masculino-femenino, público-privado, rico-pobre, etc. Pero el problema es que, al estar estas dos líneas en planos diferentes, cuando las líneas flexibles del devenir son cortadas, lo son en un plano que ya no es el de ellas. Esto último implica algo que Martel muestra magistralmente en la última secuencia de *La mujer sin cabeza*. Ocurre que las líneas del devenir, aun siendo cortadas por un relato que permite estabilizar un plano molar (“aquí no pasó nada”), siguen su trabajo desestabilizador en su propio plano (Deleuze y Guattari 1988, 197-212). Nuevamente, la tía Lala percibe esto en su “locura”. Se trata de un problema que toca directamente la naturaleza de las imágenes y su permanencia en la memoria: son los *espectros* que Lala ve moverse alrededor de la casa. Esta es la forma que toman las imágenes al quedar fijadas en la memoria, sobre todo cuando el sujeto intenta olvidarlas. Olvido que procede de sujeto individual o también colectivo. Al menos, esa es la tesis de Agamben, al retomar el concepto de *supervivencia* de Warburg para pensar este fenómeno. La vida de estas imágenes está ya inmediatamente hecha de tiempo y memoria. Pero sin un trabajo sobre ellas siempre corren el riesgo de transformarse en espectros que terminan esclavizando a los hombres. La tarea de cierto arte, de cierto pensamiento (por caso, el de Warburg pero también el de Benjamin) y también de la historia sería “liberar las imágenes de su destino espectral” (Agamben 2010, 23). Esto es, precisamente, lo que hace Martel con su filmografía pero también lo que, decididamente, no hacen los personajes involucrados, por ejemplo, en la historia de *La mujer sin cabeza*: ningún trabajo sobre

las imágenes de la memoria, sino el intento persistente de borrarlas y seguir como si nada hubiera pasado.

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

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

El Dr. Jano es la representación de la seriedad profesional, alguien respetable, de buenos modales, que sabe reprimir sus impulsos para hacer lo debido. Si bien se trata de un hombre casado y con hijos, parece un ser asexuado hasta la escena en que, aprovechando el amontonamiento de gente en torno a la ejecución del *thereminvox*, un instrumento musical que se toca sin las manos, apoya fugazmente su sexo en una adolescente, Amalia, y de inmediato desaparece en la multitud. Pero no con la velocidad suficiente como para que ella no lo identifique y advierta que se trata de un médico hospedado en el hotel de su madre, donde tiene lugar un congreso de fonoaudiología. Con este incidente se produce una extraña inversión de roles: Jano pasa de acosador a acosado, porque “Amalia trata de poner en práctica lo aprendido durante las clases de catequesis ligándolo a lo que le ocurre en ese momento de su vida. Ella entiende que ha encontrado su ‘misión’, su ‘llamado’, que consiste en salvar a Jano. Se da cuenta

de que él es ‘pecador’, pero como ella se considera pura y virginal se cree con el deber y el derecho de actuar para redimirlo (...) Pero esa redención va también acompañada de su despertar sexual, y aunque no sabemos qué plan tiene Amalia, sí vemos que intenta el contacto físico con Jano varias veces porque quiere hacerle saber que él es bueno y que ella lo quiere ayudar a encontrar su bondad” (Rangil 2007, 217).

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

El sonido produce una interpelación que puede ser desestimada pero no desoída. En tal sentido, nos pone a disposición; implica, de hecho, una renuncia al control sobre el acaecer. Esto aparece magistralmente retratado en la escena en que el Dr. Jano está en la piscina del hotel, relajado, con la cabeza apoyada contra un caño del borde. Vemos su rostro de perfil. El llamado perturbador tiene lugar a través del ruido metálico que Amalia a la distancia produce golpeando ese caño con algún otro objeto. Jano cambia de actitud y en alerta trata de divisar la fuente del sonido. Sólo entonces alcanza a ver la silueta del cuerpo de Amalia, velado por la semitransparencia de un cobertor plástico que oficia de toldo.

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

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

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

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

En la cola de un supermercado, Vero le confiesa a Marcos, su marido, que mató a alguien en la ruta. Él reacciona mirando hacia ambos lados y bajando el volumen de la voz: “¿Qué dijiste?”. Ella reitera que mató a alguien en la ruta, que le parece que atropelló a alguien. Su marido vuelve a mirar hacia ambos lados en silencio. Luego, en medio de la noche, se dirigen en auto al sitio del accidente. Ella le indica el

lugar y le pide que no pare. Allí él constata que hay un perro muerto. Sin embargo, Vero insiste en que mató a alguien. A continuación, el matrimonio se reúne en su casa con el Dr. Villamayor, primo de Vero. Ella insiste con que mató a alguien en la ruta. Pero de inmediato su marido reponde: “No. La Vero se pegó un susto. Se llevó un perro por delante...”.

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

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

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

Para ello se requiere dejarse interpelar por lo acontecido. Abrirse o cerrarse a esta posibilidad es una decisión política y soberana. Esta decisión es, ni más ni menos, la que toma Vero en *La mujer sin cabeza* y también el Dr. Jano en *La niña santa*. Ambos deciden no

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

Notas:

¹ Con el concepto de “antiproyecto” Poratti refiere al proceso de disolución del trabajo, que es un proceso de disolución del país mismo en tanto anula toda posibilidad de proyectar un futuro como nación. Según Poratti, el “antiproyecto” atraviesa dos etapas: la de la guerra contra el terrorismo (golpe de Estado de 1976) y la de la entrada al primer mundo del discurso neoliberal (década del noventa). Los títulos de estas dos etapas remiten a lo que el autor denomina el “maquillaje” necesario para llevar a cabo esta ficción de proyecto. Maquillaje que necesitan sobre todo los agentes activos de esta obra de muerte para poder operar sin culpa, munidos de algún fin trascendente que justifique su accionar.

² Quizás el filósofo que más agudamente ha desarrollado este aspecto del pensamiento heideggeriano sea Jacques Derrida. Para este tema, cuyos ecos en la formulación de Martel nos parecen evidentes, se puede ver “El oído de Heidegger” (Derrida 1998, 341-413).

³ Este cambio de perspectiva, más atento a ciertos estados de ánimo que a los métodos racionales y racionalistas del conocimiento científico, es otro de los aspectos fundamentales de la renovación de la filosofía ensayada por el filósofo alemán.

⁴ Según Gonzalo Aguilar: “La narración elige a uno de los personajes más ‘inocentes’ de la historia y hace que el mal del azar se encarne en su cuerpo de siete años. (...) En realidad, ni la inocencia ni el castigo importan, en la medida en que el azar —a diferencia de lo que sucede en la narración clásica— no está motivado, sino que ingresa en la historia para hacerla añicos, con todo su desconsuelo, su poder y su injustificación” (Aguilar 2010, 49).

⁵ Dejamos de lado, por ahora, el tercer tipo de líneas que suman los autores en otras oportunidades, las líneas de fuga, que son las más misteriosas y cuya existencia se plantea como un signo de pregunta, un tipo hartamente problemático aun cuando constituyen una parte esencial del pensamiento deleuziano.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2010), *Ninfas*, Pre-Textos, Valencia.
- AGUILAR, G. (2006-2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, Buenos Aires.
- AMADO, A. (2009) *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*, Colihue, Buenos Aires.
- BADIOU, A. (2005), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Bordes Manantial, Buenos Aires.
- BENJAMIN, W. (2009), *Estética y política*, Las Cuarenta, Buenos Aires.
- BRESSON, R. (1979), *Notas sobre el cinematógrafo*, Ediciones Era, México.
- BURCH, N. (1983), *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid.
- CRUZ, M. (2012), *Narratividad: la nueva síntesis*, Perseo Ediciones, Valparaíso.
- DELEUZE, G. (2011), *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona.
- _____ (1984), *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona.
- _____ (1986), *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona.
- _____ (1987), *Foucault*, Paidós, Buenos Aires.
- _____ y GUATTARI, F. (1988), *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia.
- FOUCAULT, M. (1992), *Microfísica del poder*, La Piqueta, Madrid.
- KAUFMAN, A. (2012), *La pregunta por lo acontecido*, Ediciones La Cebra, Lanús.
- LACAN, J. (2008), “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en: *Escritos I*, Paidós, Buenos Aires, pp. 99-106.
- MARTEL, L. (2013), “Entrevista inédita” Realizada por Esteban Mizrahi, Rafael Mc Namara, Patricia González López, en el barrio de Colegiales, Buenos Aires, 4 de octubre de 2013.
- NIETZSCHE, F. (1998), *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida*, Alción, Córdoba.
- OUBIÑA, D. (2009), *Estudio crítico sobre La ciénaga*, Picnic, Buenos Aires.

- PORATTI, A. (2009), “Antiproyecto de la sumisión incondicionada al norte imperial”, en: AA.VV., *Proyecto Umbral. Resignificar el pasado para conquistar el futuro*, Ediciones CICCUS, Buenos Aires, pp. 649-699.
- RANGIL, V. (2007), “En búsqueda de la salvación: sexualidad y religión en las películas de Lucrecia Martel”, en: RANGIL, V. (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, pp. 209-220.
- ROJAS, S. (2010), “Entre la demora y el desencadenarse de los acontecimientos”, en: ARAVENA NÚÑEZ, P., *Los recursos del relato. Conversaciones sobre Filosofía de la Historia y Teoría Historiográfica*, Valparaíso, pp. 67-92.
- VARAS, P. y DASH, R. C. (2007), “(Re)imaginando la nación argentina: Lucrecia Martel y *La ciénaga*”, en: RANGIL, V. (ed.), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires, pp. 191-207.
- WOLF, S. (2002), “Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio”, en: BERNARDES H., LERER, D. y WOLF, S. (eds.), *El nuevo cine argentino*, Tatanka, Buenos Aires, pp. 29-39.
- _____ (2004), “Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino” en: YOEL, G. (comp.), *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Bordes Manantial, Buenos Aires, pp. 171-186.

RELIGIOSIDAD

REFLEXIONES TEOLÓGICO-POLÍTICAS EN *ELEFANTE BLANCO*

Andrés Di Leo Razuk

En el presente texto se propone una lectura teológico-política de la película argentina *Elefante Blanco*, dirigida por Pablo Trapero, estrenada en 2012 y protagonizada por Ricardo Darín, Jérémie Renier y Martina Gusman. El abordaje de esta producción artística se hará con algunos instrumentos teóricos de Carl Schmitt, lo cual permitirá observar en sus protagonistas los siguientes aspectos: 1) dos perfiles teológico-políticos que encarnan cada uno de ellos; y 2) el fracaso al cual conducen sus prácticas. En efecto, el padre Julián expresa un modo de intervenir en el mundo obediente y mediado por la institución, mientras que Nicolás se acerca a la sociedad de una manera desobediente y sin mediación institucional. Al primero se lo denominará el paradigma de *la política estatal* y al segundo, de *la acción política*. Aquél está abierto a la trascendencia, es vertical e institucional; éste es inmanente, horizontal y antiinstitucional.

A su vez, ninguno de los religiosos que portan estos perfiles entiende a la Iglesia como “un Instituto higiénico para las heridas provocadas en la lucha por la competencia, en una excursión dominguera o en vacaciones estivales para los habitantes de las macrourbes” (Schmitt 1984, 20). Ahora bien, además de la negativa de ambos a comprender a la Iglesia como una institución exclusivamente terapéutica o que santifica las injusticias y los atropellos cometidos por el mercado, los une otra cosa: el fracaso. Con su fracaso también entran en crisis esas miradas y esos paradigmas que ellos mismos encarnan y con los cuales pretenden sortear los problemas que aquejan a la sociedad. Precisamente es este fracaso lo que motiva las presentes reflexiones teológico-políticas.

El trabajo se estructurará del siguiente modo. En primer lugar, se hará una breve mención del movimiento del nuevo cine argentino (NCA,) en el cual se inscribe la obra de Trapero. Luego, se presentarán los supuestos teóricos desde los cuales se interpreta la película. Seguido a esto, se identificarán ciertas filiaciones y rupturas entre el Movimiento de Curas del Tercer Mundo y la práctica actual de los curas “villeros” en las villas de emergencia en Argentina. En cuarto lugar, se describirán los perfiles teológico-políticos que encarnan los dos curas de la película. Finalmente, a modo de conclusión, se planteará cómo el fracaso de ambos paradigmas reclama forjar nuevos instrumentos teóricos para encuadrar pacífica y justamente una vida en común.

1. El cine de Trapero

Las películas del director y productor argentino Pablo Trapero poseen un rol protagónico dentro del nuevo cine argentino originado a mediados de los noventa. En efecto, según sostiene Aguilar (2006, 14), “el nuevo cine tiene su acta de bautismo con 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 1997, y su consagración definitiva en 1999, con los premios a Mejor Director y Mejor Actor dados a *Mundo grúa* de Pablo Trapero, en el BAFICI”.¹ Esta renovación de las propuestas filmicas argentinas no sólo se dio, continúa Aguilar, en la estética, sino también en las formas de financiamiento y en la producción artística, como por ejemplo, en lo que se refiere a la formación del personal técnico o a la elección de los actores. En cuanto a lo primero, el nuevo cine argentino se distingue ampliamente de su antecesor, el de “los ochenta”, principalmente por no construir sus relatos desde un punto de vista moral, reflejado en el protagonista, quien a su vez estaría fuera de la corrupción contra la cual lucha. Todo esto no podría sino interpelar al espectador a que se identifique con él. Contrariamente, las películas argentinas desde mediados de los noventa no apuestan a un protagonista moralmente correcto, sino a un encuadre de un problema institucional, social, político, etc., donde todos los que participan son parte de él, pero también pueden ser la solución. Aguilar (2006, 26) lo resume de este modo: “La ausencia de exterioridad [para juzgar moralmente las acciones], en cambio, es clave en los guiones del nuevo cine y en algunos casos

llega a incomodar a los espectadores: en *El bonaerense* de Trapero no hay ningún personaje que permita juzgar lo que hace la policía”.

Ahora bien, en este marco de nuevas producciones cinematográficas argentinas, la riqueza de la obra de Trapero estriba en mostrar con medios artísticos, tal como lo hace Alarcón (2012a, y 2012b) con sus crónicas policiales pero centrándose en lo social, los vestigios de un proyecto moderno en una Argentina que necesita, para poder hacerse cargo de su propio destino, de otros idearios y herramientas conceptuales que los forjados por los pensadores de los siglos XVII y XVIII. La utilización de escenarios reales y la presencia de actores no profesionales o no consagrados por la prensa especializada en sus películas le otorgan un carácter cuasi documental a su narrativa, aunque desde *Carancho* (2010) en adelante otros elementos de género conviven en sus producciones, tal como sucede en el film que estamos analizando.² Trapero retrata cómo el Estado, las cárceles, el hospital público y la policía (todas creaciones modernas) están en ruinas y cómo sus propios miembros se convierten en víctimas porque estas ruinas los arrinconan en situaciones problemáticas, aporéticas o en callejones sin salida. Ellos se ven imposibilitados de sortear tales escollos a menos que violenten las mismas estructuras que los han llevado hasta allí a través de naturalizar la injusticia o la corrupción. Prueba de ello es que la película tiene como escenario principal lo que quedó de un hospital público impulsado por Alfredo Palacios en la década del treinta, retomadas sus obras durante la presidencia de Juan Domingo Perón y luego detenidas definitivamente por el golpe de Estado comandado por el general Lonardi y el contralmirante Rojas, autoproclamada como “Revolución Libertadora”. Hoy subsiste como símbolo de un proyecto inconcluso de justicia social, sobre cuyas ruinas los personajes del film deben caminar, vivir y pensar. En palabras de Montes (2012, 4): “El elefante blanco es una figura fantasmagórica. Un espectro que está ahí para mostrarnos lo que pudo ser y lo que ha sido, para hablarnos del fracaso del Estado, para darnos su presencia como una ruina abandonada”. En efecto, es en el horizonte de la villa donde cada lluvia, cada tormenta da cuenta de la precariedad en que viven sus habitantes, es decir, de cómo padecen una realidad amenazante sin los medios adecuados para sortearla. El agua entra por los techos de las casas, de igual manera que los problemas de la

villa perforan los proyectos del equipo de curas dirigidos por Julián sin contención adecuada.

Los problemas que Trapero retrata en la película son estructurales, es decir, no son el resultado de políticas ineficaces o de ciudadanos circunstancialmente corruptos, sino de una constelación institucional que no puede ordenar lo social. Y si la crisis es estructural, y no una mera cuestión de coyuntura, entonces se requieren otros marcos de pensamiento, distintos de los dispositivos modernos, para reflexionar y comprendernos como una sociedad autónoma, capaz de encontrar solución a los grandes niveles de injusticia social que viven estas regiones.³

2. Secularización y política

Ahora bien, cabe preguntarse por qué se señala en estos dos sacerdotes la encarnación de dos paradigmas políticos distintos y por qué se habla aún de perfiles teológico-políticos. ¿La modernidad no había separado definitivamente el campo de la teología del campo de la política? ¿Acaso los teólogos configuran hoy el mundo político? ¿Se redactan las constituciones de los Estados occidentales haciendo que éstas coordinen con el texto de la Biblia u otro escrito sagrado? En definitiva, ¿acaso la Iglesia no se ha separado del Estado? Para orientar las respuestas a estas preguntas es necesario mencionar y explicitar algunos problemas presentes en el concepto de secularización que subyacen a tales interrogantes.

Tal concepto dista mucho de ser transparente o unívoco. Ahora, si bien no es posible en este trabajo reconstruir lo que en la actualidad se conoce como “la querella en torno a la secularización”⁴, es posible identificar dos tendencias predominantes. Por un lado, quienes sostienen que existe una “transferencia de conceptos teológicos a la esfera temporal” y, por otro, quienes consideran que la secularización “queda reducida a una simple liquidación de la herencia cristiana” (Rivero García 2002, 2). Indudablemente, la que mayor influencia ha tenido, y no sólo en los ámbitos intelectuales, es la segunda. La separación de la Iglesia del Estado que significó, entre otras cosas, la libertad de conciencia y comportamiento religiosos, la educación laica, en síntesis, que ninguna religión deba imponerse sobre los ciudadanos para pertenecer a una nación, son muestras suficientes para defender esta

posición sobre la secularización. De esta forma, la religión, confiada al foro interno, sería llamada por el Estado para, en todo caso, cubrir algunas cuestiones de caridad o solidaridad que las demandas constantes no permiten que aquel actor político resuelva por su propia cuenta. En cambio, la tradición en la que se suscribe este trabajo considera que existe una transferencia de ciertos contenidos teológicos hacia la esfera laica en la modernidad, por lo cual ésta no presenta un corte abrupto y emancipador como muchos de sus principales fundadores lo proponen.

Ahora bien, entre quienes han interpretado la secularización como una transferencia de sentido se encuentran figuras de la talla de Max Weber, Carl Schmitt o Karl Löwith. Quizás sea el primero quien ha hecho más popular su tesis acerca de que el origen del capitalismo hay que buscarlo en un *ethos* del trabajo obtenido desde patrones religiosos y no exclusivamente en la avidez del hombre, pues “la *auri sacra fames* es tan antigua como la historia de la humanidad” (Weber 1996, 18). Del mismo modo, el último aplicó esta tesis sobre la transferencia de sentido del Medioevo a la modernidad al afirmar que “la filosofía de la historia se origina en el cumplimiento de la fe hebrea y cristiana y termina con la secularización de su patrón escatológico” (Löwith 1949, 2). Desde este punto de vista, la filosofía de la historia moderna ha secularizado la historia de la salvación, sustituyendo la providencia por el progreso. Pero es Carl Schmitt a quien se seguirá aquí, pues es el que ha desarrollado la tesis de la transferencia en el ámbito de lo político del siguiente modo: “Todos los conceptos considerables de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos secularizados. Esto no sólo es cierto por razón de su desenvolvimiento histórico, en cuanto vinieron de la teología a la teoría del Estado, transformándose, por ejemplo, el Dios omnipotente en el legislador todopoderoso, sino también por razón de su estructura sistemática” (Schmitt 1922, 37). Según esta tesis existe una analogía entre las estructuras y los conceptos políticos con sus correspondientes teológicos que nos permite observar más claramente la religión en la dinámica política y, como haremos aquí, la política en la dinámica religiosa. Señala Schmitt: “La idea del moderno Estado de derecho se afirmó a la par que el deísmo, con una teología y una metafísica que destierran del mundo el milagro” (Idem). Esto produjo una reacción en los escritores conser-

vadores de la Contrarrevolución francesa que “pudo hacer el ensayo de fortalecer ideológicamente la soberanía personal del monarca con analogías sacadas de la teología teísta” (Idem). Por supuesto que esta analogía no es total, como lo muestra ostensiblemente la ambición universal católica, con el Papa a la cabeza, en contraposición con la estructuración regional de los Estados propuesta por la modernidad. Pero eso no impugna la analogía sino que muestra su carácter de tal.

Así, una comprensión de este período sólo es posible si se aprecia la estructura teológica que pervive ontológicamente, a pesar de ser rechazada discursivamente. La tan alardeada emancipación humana no es totalmente completada sino presa de otros conceptos o instituciones que asumen cualidades divinas sin explicitarlo. Pero dejemos a Schmitt que lo exprese sin ambages: “En la actualidad, numerosas posiciones metafísicas están presentes de manera secularizada. En gran parte, para los hombres modernos, el lugar de Dios fue ocupado por otros factores, ciertamente terrenos, como la humanidad, la nación, el individuo, el desarrollo histórico o también la vida como vida en sí misma, en su falta total de espiritualidad y mero movimiento” (1991, 23). De este modo, la estructura teológica de la política habilita a resignificar los roles religiosos de los sacerdotes de *Elefante Blanco*, Julián y Nicolás, desde lo mundano. Pero antes de proseguir es necesario explicitar algunos antecedentes eclesiásticos que explican el surgimiento de los curas “villeros” y que permiten ver ciertas continuidades y rupturas con los curas tercermundistas.

3. Antecedentes de los curas “villeros”

Luego de celebrarse el Concilio Vaticano II (1962-1965) y de la encíclica papal *Populorum progressio* de 1967, a los sacerdotes católicos se les otorgó un panorama y un camino para vincularse con los más necesitados desde un nuevo y arriesgado lugar. Inaugurada por Juan XXIII y culminada por Paulo VI, está fuera de duda que tal reunión de la jerarquía de la Iglesia animó de manera inédita al clero a observar y a trabajar concretamente contra las injusticias sociales y a no desconocer los atropellos cometidos, principalmente, por el mercado. Un extracto de una de las Constituciones, *Gaudium et spes*, redactadas en dicha cumbre eclesiástica podrá servir de ejemplo: “Para satisfacer las exigencias de la justicia y de la equidad hay que hacer todos los

esfuerzos posibles para que, dentro del respeto a los derechos de las personas y a las características de cada pueblo, desaparezcan lo más rápidamente posible las enormes diferencias económicas que existen hoy” (2012, 175).

A su vez, por ser quizá Latinoamérica una región no sólo explotada socialmente (como lo han sido y siguen siendo muchos países del resto del mundo) sino por tener además una fuerte conciencia de esa explotación, fueron los documentos vaticanos los que dieron origen al “Mensaje de 18 obispos del Tercer Mundo”, al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, a la Teología de la Liberación o a la acción enérgica y ejemplar del padre Mugica en las villas de emergencia en Argentina, sacerdote al cual está dedicada la película y quien escribiría en clave escatológica/revolucionaria su compromiso con los oprimidos alentando a “tratar de acelerar la venida del Señor tratando de modificar la tierra” (Mugica 2012, 45).⁵ En términos de José Pablo Martín: “Al intensificar su inserción entre los sectores obreros y marginados, el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo se relacionó frecuentemente con el gremialismo o con grupos de base organizados. Esta relación difiere de otras en las que el sacerdote actuaba como asesor o acompañante de dirigentes gremiales: ahora se trata de un encuentro fáctico en los actos de protesta social y de organización barrial, que anuda lazos ideológicos, culturales y pragmáticos. En Buenos Aires, se da, por una parte, la presencia en el movimiento de un fuerte conjunto de curas de villa, y por otro, un acercamiento a la CGT” (Martín 2012, 48). De esta manera, las tareas que Julián y Nicolás llevan a cabo en *Elefante Blanco*, aunque sin responder directamente a la propuesta doctrinaria y programática del movimiento mencionado, se inscriben en el contexto de este viraje que tuvo lugar dentro de la Iglesia y que trajo aparejados no pocos problemas y enemistades en su seno.

En su artículo, Hugo Vezzetti ha trabajado “las prácticas y usos de la memoria” (2014, 179) en la película que se está analizando. Allí, afirma que “Julián es un cura villero que quiere ser como el padre Mugica” (182). Del mismo modo, Beatriz Urraca (2014) al explorar la manera en que Ricardo Darín compone su rol como el padre Julián también asume que este actor “personifica una encarnación actual del cura villero Carlos Mugica, a cuya memoria el film está dedicado” (360). Si bien es aceptable que la narración fílmica del cura villero Julián puede

evocar, en cierto sentido, al cura tercermundista, no es viable aceptar que la vinculación que el mismo director sugiere y a la que ambos comentaristas adhieren sea acertada. En todo caso, Mugica es evocado tanto por Julián como por Nicolás, pero no por uno en particular, y de una manera que altera tanto la historia del cura tercermundista como las necesidades de los pobres. En primer lugar, conviene tener muy presente que entre aquellos años y los actuales, la sociedad argentina ha sufrido una fuerte erosión en sus lazos comunitarios y laborales debido principalmente a la ausencia del Estado y que, por lo tanto, las prácticas con los más necesitados deben asumir otras problemáticas, como por ejemplo la fabricación, el consumo y la comercialización de la droga en las villas, aspectos para nada menores que no parecían ser prioritarios en la agenda de los movimientos religiosos de los años setenta. En segundo lugar, Eduardo de la Serna, actual sacerdote católico argentino que coordina el Grupo de Curas en Opción por los Pobres y discípulo en vida de Mugica, titula su escrito de un modo para nada ambiguo: “Mugica no era un ‘cura villero’”. Luego de una prudente aclaración sobre la imposibilidad de determinar qué haría cualquier persona fallecida en la actualidad, propone un criterio para imaginar cuál sería el rol de Mugica en nuestros días, que consiste en mirar los caminos que siguieron sus amigos y compañeros. Así, las opciones elegidas por Carbone, Vernazza y Ricciardelli le permiten “suponer que hoy Carlos estaría en la Cofradía de la Virgen de Luján”. En todo caso, concluye, “como ‘cura en la villa’ creo que Carlos sería mucho más parecido a Ricciardelli que al cura de la película *Elefante Blanco*”. En cuanto a su vida, por un lado, tanto Mugica como Julián provienen de familias de clase socioeconómica alta y ambos han elegido “ser pobres”, pero aquél nunca vivió en las villas que frecuentó para ayudar y evangelizar, a diferencia de lo que se muestra en el film. Por otro lado, si bien ambos trabajaron con los más necesitados, el protagonista de la película no se politiza como muy bien sabemos que Mugica lo hizo, por ejemplo, con su acercamiento no solamente al Partido Justicialista, sino a su fundador, Juan Domingo Perón. En efecto, “esta militancia peronista, además de su apoyo a la gesta de revolucionarios como Fidel Castro, Camilo Torres o el Che Guevara, provocaba también ciertos roces con monseñor Juan Carlos Aramburu” (De Biase 2010, 108). Este aspecto lo acerca más a Nicolás, en todo

caso. En cuanto a su muerte, la última parte del film nos muestra que el padre Julián se enfrenta con la policía a tiros, recibiendo la muerte tanto él como un oficial por el disparo de este cura. Este desenlace no sólo altera el mismo asesinato de Mugica, quien fue acribillado en la iglesia San Francisco Solano sin defenderse, por quien era en ese entonces un hombre ignoto, sino la frase que hizo propia y por la cual es referenciado hasta nuestros días: “Estoy dispuesto a morir por mi fe, pero no a matar” (De Biase 2010, 35).

4. Dos perfiles teológico-políticos

En sus diferentes escenas, la película va delineando los dos perfiles teológico-políticos que encarnan cada uno de los personajes centrales. Ya desde el inicio es posible apreciar los distintos caminos por los cuales cada uno de ellos ha de conducirse. Ambos personajes se presentan aquejados por un profundo dolor. A Julián le están realizando estudios de alta complejidad en la cabeza por jaquecas inexplicables. Nicolás, en cambio, llora sin consuelo por la matanza de los aborígenes con los que él misionaba en la selva amazónica en el Perú a manos de un grupo de hombres armados. Los dos son afectados por el dolor. Al primero, Dios le muestra qué tan débil es el ser humano como la ciencia para poder enfrentarlo: este dolor “inexplicable” para el conocimiento es totalmente legible para un hombre piadoso. Al segundo, en cambio, lo afecta un dolor originado por los hombres, probablemente como resultado de avaricias y luchas por poderes territoriales. Paradójicamente, a Julián su tormento lo acerca aún más a Dios, fortalece su fe, mientras que, como resultado del suyo, Nicolás se aleja de Él, su fe se debilita y abraza lo mundano sin ninguna mediación. La película despliega estos nudos de significación que condensan las imágenes iniciales y muestra cómo actúan estas subjetividades en diversas situaciones.

Esta relación entre debilidad y fortaleza está magistralmente expresada en la Segunda Epístola a los Corintios del apóstol san Pablo, quien da claves claras sobre lo que significa ser un buen cristiano: “Si hay que presumir de algo, presumiré de mi flaqueza”. Y luego expone la siguiente imagen dramática con su correspondiente enseñanza: “Por eso, para que no pudiera yo presumir de haber sido objeto de esas revelaciones tan sublimes, recibí en mi carne una especie de aguijón, un ángel de Satanás que me abofetea para que no me engría. Por este

motivo, tres veces rogué al Señor que se alejase de mí. Pero él me dijo: ‘Mi gracia te basta, pues mi fuerza se realiza en la debilidad’ [...] Pues cuando soy débil, entonces, es cuando soy fuerte” (*Biblia* 2009, 1702-1703). Según Pablo, la autoconsciencia de nuestra menesterosidad es lo que nos acerca a Dios. El acto de reconocernos como hombres creados, limitados y con una naturaleza debilitada nos fortalece para poder enfrentar, entre otras cosas, los males de esta vida. La prepotencia humana, implícita en la arrogancia de querer enfrentar lo humano desde lo humano mismo sin mediación, nos aleja en cambio del verdadero camino.

Esta nueva manera de vincularse con Dios, es decir, con la cerviz quebrada, se puede apreciar en cómo el apóstol se referencia de aquí en más. Durante la dominación romana, los judíos y los orientales en general poseían, además del nombre otorgado por su propia cultura, otro para presentarse ante el mundo grecorromano. En el caso del apóstol de los gentiles, Pablo era su nombre latino y Saulo el judío. Ahora bien, el rechazo del nombre judío por el latino no es en Pablo una mera cuestión protocolar sino que arraiga en lo más profundo de su manera de entender el cristianismo. Según Giorgio Agamben, “Saulo es de hecho un nombre real, y el hombre que lo llevaba superaba a cualquier otro israelita no sólo por su belleza, sino también por su estatura (...) *Paulus* en latín significa ‘pequeño, de poca estatura’ y en Cor 15, 9, Pablo se define a sí mismo como ‘el más pequeño (*eláchistos*) de los apóstoles” (Agamben 1996, 20). Pablo rechaza entonces su estatus social, sus privilegios o cualquier tipo de honor mundano y se reconoce solamente como siervo de Dios. De este modo, quiere reconducir al pueblo de Israel en el camino de la salvación, lo cual se consigue no sólo por respeto a la ley sino por temor al autor de esa ley.

La acción de Nicolás en el mundo no está mediada por la institución que el mismo Cristo instituyó: la Iglesia. La cruenta matanza de sus hermanos aborígenes que tiene lugar ante sus ojos reconfigura en él su fe y lo hace ir en búsqueda de otras herramientas para llevar adelante su misión. Dentro del cristianismo, pero como propio intérprete de sus claves, se lanza heroicamente contra las injusticias sociales. La base textual que anima su acción parecería ser la Epístola de Santiago, una carta que intenta polemizar la doctrina paulina. En un pasaje central puede leerse: “¿De qué sirve, hermanos míos, que alguien diga: ‘Ten-

go fe' si no tiene obras? ¿Acaso podrá salvarle la fe? Si un hermano o una hermana están desnudos y carecen de sustento diario, y alguno de vosotros les dice: 'Id en paz, calentaos y hartaos', pero no les dais lo necesario para el cuerpo, ¿de qué sirve? Pues así es también la fe; si no tiene obras, está realmente muerta" (*Biblia* 2009, 1784). Según José Pablo Martín, "El texto está denunciando una de las posibilidades históricas del cristianismo: pasar del 'orgullo de la carne', o de la circuncisión, al 'orgullo del espíritu' por el que se considera salvado al poseer una verdad que proviene de la fe. Las obras que la hacen viva están definidas claramente en el ámbito del compromiso por la 'carne' del hermano" (Martín 2012, 150). En la película, Nicolás radicaliza con su acción esta tesis de Santiago.

A medida que se suceden las imágenes y las angustias de los personajes, se agigantan las ruinas, tanto fácticas como conceptuales, que la película pone en pantalla. Paredes sin pintar, techos defectuosos y calles inundadas son correlatos de albañiles que no cobran los sueldos adeudados o de funcionarios corruptos que impiden que lleguen las liquidaciones salariales. Todo esto tiene uno de sus puntos culminantes en una de las escenas de mayor tensión y dramatismo del film: la recuperación del cuerpo muerto de Mario por parte de Nicolás. Mario, ahijado de Sandoval, jefe de una facción narco que opera en la villa, es asesinado por sus rivales al mando de Carmelita. El llanto de la madre exigiendo los restos de su hijo para que tenga un funeral y la debida sepultura conmueve al cura, que decide, sin más, hacer caso omiso de las advertencias referidas a los modos establecidos de acción y se lanza solo, heroicamente, por pasillos y corredores tenebrosos hasta dar con el difunto, que yace en una carretilla de albañil como Cristo en el regazo de María en la *Piedad* de Miguel Ángel⁶. Sobre la importancia de la recuperación de un cadáver por parte de sus seres queridos escribe emotivamente Poratti lo siguiente, a propósito de las desafortunadas prácticas ejercidas en nuestro país a lo largo de toda su historia: "La muerte es la presencia de la ausencia. Todo muerto, hasta el miserable anónimo que muere en la calle, despojado de cualquier afecto, es una ausencia que sigue convocando a los vivos. Un muerto es una ausencia que tiene una forma concreta, visible y palpable; la ausencia de la presencia es a su vez una presencia en la forma más inmediata, una presencia física: es el cadáver. Un cadáver nunca es ni

puede ser una cosa. [...] El cadáver es el nexo entre la ausencia del muerto y los vivos. [...] Somos humanos porque tenemos conciencia de la muerte, y la condición humana se inaugura con el culto de los muertos. [...] Por eso la desaparición deliberada de un cadáver es uno de los actos más poderosos de desorganización de la vida. No basta con matar: hay que desaparecer, y los sobrevivientes quedan en esa desorientación entre la muerte y la vida, el duelo, el miedo y la esperanza irracional que los hace máximamente vulnerables y temerosos” (2011, 2). Así, la desaparición del cadáver quiere sembrar el desconcierto. Pues, rompiendo los lazos del presente con el pasado, el ser humano pierde su identidad y al perderla se embarca en una vida alienada, dominada y, definitivamente, explotada.

En esta acción puede apreciarse claramente el perfil teológico-político de Nicolás, al saltar todos los cánones institucionales y hablar cara a cara con los criminales: quiere paz, exige el cuerpo. No hay apelaciones trascendentes, se pone en el mismo plano que ellos. Se vale de su hábito sólo para conseguir inmunidad y poder llevar adelante su acción. No existe tutela de ningún tipo en el lugar de la negociación: el laberinto de pasillos que lo condujo hasta allí imposibilita siquiera orientarse o, paradójicamente, lo ubica en “ninguna parte”. Allí está “ubicado” Nicolás: en “ninguna parte”, lidiando con la recuperación de un muerto lejos de toda normativa y sin ningún tipo de hilo de Ariadna que pueda devolverlo al punto de partida.

Una villa con lugares ciegos, como al que llega Nicolás, es un microcosmos de una sociedad, resultado de las grietas del proyecto moderno para resolver los problemas que él mismo genera. Al igual que el común de los ciudadanos que entran por los laberintos sin retorno de la sociedad en que vivimos y que son depositados en situaciones donde la normatividad está ausente, Nicolás ataca la lógica perversa de la coyuntura en el mismo plano en que se le presenta, por lo cual el resultado es tan volátil como las dinámicas que animan el conflicto. No hay mediación entre las partes, todo queda librado a los raros y efímeros humores humanos. Luego, Nicolás es reprendido porque su accionar antiinstitucional ha agitado aún más las inestables aguas de esa precaria configuración social. Pide perdón, siente remordimiento. Pero no una culpa tal que lo lleve a modificar su conducta. Por el contrario,

una nueva intervención suya en el espacio público, desobedeciendo las reglas de la institución, traerá consecuencias fatales.

Mientras tanto Julián, su contracara, está interesado en la beatificación del padre Mugica, quien fue acribillado a balazos luego de dar misa en 1974 cuando llevaba adelante una acción ejemplar con los más necesitados (De Biase 2010, 293-336 y Premat 2012, 31-47). Para eso tiene que vérselas con un tibio obispo que, en vez de endurecerse con los poderes y la burocracia que bloquean los fondos para continuar con las obras, lo hace con sus subalternos. Frente al reclamo de una mayor eficiencia en su ministerio, le sugiere a su cura predilecto que busque evidencias de algún milagro realizado por Mugica, puesto que Roma no se sensibilizaría si se lo presentara como un mártir de la Iglesia asesinado por sus compromisos sociales. Como tal beatificación fortalecería, sin dudas, al obispado, podrían destrabarse problemas de distinto orden, entre ellos, el bloqueo de los fondos para proseguir con las obras. Julián obedece. En momentos de crisis, obedece.

Esta obediencia lo lleva a internarse en otros laberintos que conducen a sitios inhóspitos, postergados, sin ubicación precisa. Pero no al desamparo, como sucede con Nicolás. La narración de una experiencia milagrosa en los labios de una mujer a quien los médicos no le daban mucho tiempo de vida nuevamente hace presente a Dios en la tierra y en la vida sin sosiego de Julián. Ella dice: “Dios y la fe me salvaron”. El padre Mugica se le apareció en un sueño. Fue un milagro, algo excepcional que intervino para cambiar el curso de lo normal de los acontecimientos. Julián encuentra a Dios allí y confirma su pertenencia a la Iglesia y su modo de proceder dentro de ésta.

El milagro es la confirmación de la acción de Dios en la tierra, en tanto altera aquello que parece ser el orden natural de las cosas. Dichas acciones les recuerdan a los hombres, débiles e incrédulos, quién es su soberano, dado que aquél que pudo generar un ordenamiento legal-natural donde es posible una vida aceptable, por eso mismo, tiene tal potestad de violentarlo cuando lo considere oportuno. Por ejemplo, cuando los creyentes afectados por dolores, angustias y crisis sociales se consideran abandonados por su creador y se sienten habilitados a lidiar con el mundo sin su mediación. En tal caso, una irrupción divina en lo mundano robustece la fe de los hombres reencaminando sus

deberes como creyentes y fortalece también la misión del clero como una institución capaz de resolver conflictos humanos.

Pero, pese a que los dos perfiles teológico-políticos de nuestros protagonistas se fortalecen debido a sus experiencias —inmanente en el caso de Nicolás; trascendente en el de Julián—, el fracaso de ambos es inminente: Cruz, un policía infiltrado en las filas de los curas, que jugaba el rol de capataz pero cuya finalidad era otorgar datos sobre los movimientos de los narcos en la villa, es descubierto y acribillado por el Monito, un joven adicto al paco en vías de recuperación dentro de un programa dirigido por los mismos sacerdotes.

Esto es el preludio que prepara el fatal desenlace. Porque a partir de allí crecen las acusaciones cruzadas y la desconfianza inunda la villa como el agua en las tormentas. Harto de las injusticias, Nicolás acompaña como activista una movilización de buena parte de los integrantes de la villa para tomar los predios que no se les otorgan. La contrapartida policial no se hace esperar. Una brutal represión a los tiros deja varios heridos. Monito es uno de ellos, quien allí mismo les confiesa haber sido el autor del asesinato de Cruz y teme que la policía esté buscándolo para matarlo. Nicolás y Julián lo depositan en el asiento de atrás de un auto para llevarlo al hospital. Pero un policía los detiene, desconfía de los curas villeros y los obliga a bajarse del auto. Entonces Julián, el cura que apostó por la institucionalidad que no pudo darle las soluciones para las cuales se había diseñado, toma un arma y se tirotea con el policía. Ambos mueren en el enfrentamiento. Nicolás se salva pero queda herido, tras haber puesto su cuerpo sobre el joven baleado. Finalmente, Julián está con Dios; Nicolás sigue en este mundo, pero confinado en un monasterio trapense. La obra de los curas villeros parece detenerse.

Las dos últimas escenas del film pueden entenderse como la solución propuesta por el director a las temáticas presentadas, a saber, una horizontalidad integrada por agentes autodirigidos movilizadas y organizados por motivaciones éticas o, en todo caso, por motivaciones políticas entendiendo este término no como los teóricos del Estado lo han hecho, sino como una gran franja de filósofos políticos actuales lo hacen⁷. En una de ellas, se muestra gente marchando, vitoreando al padre Julián, autogestionada, decepcionada, con la mirada al suelo; en la otra se ve al padre Nicolás sentado en silencio, solo, donde solía

reunirse con los otros curas para rezar. Este énfasis en la autodirección y en el individuo forma parte de un ideario que ya anticipaba teóricamente Giorgio Agamben cuando reflexionaba sobre los episodios de 1989 ocurridos en la plaza de Tiananmén, en Pekín: “El hecho nuevo de la política que viene es que ya no será una lucha por la conquista o el control del Estado, sino una lucha entre el Estado y el no-Estado” (Agamben 1996, 54). Pues “lo que el Estado no está dispuesto a pactar” es que “las singularidades hagan comunidad sin reivindicar una identidad, que los hombres co-pertenezcan sin una condición representable de pertenencia (ni siquiera en la forma de un simple presupuesto), eso es lo que el Estado no puede tolerar en ningún caso” (Idem). Con resonancias heideggerianas explica que el “cualsea que está aquí en cuestión no toma, desde luego, la singularidad en su indiferencia respecto a una propiedad común (a un concepto, por ejemplo: ser rojo, francés, musulmán), sino sólo en su ser tal cual es” (Agamben 1996, 9). Este “ser tal cual es” es pura vida en proyecto, jamás acabada, abierta a tomar diferentes formas; conserva su potencia (y su no-potencia) de ser cualquier otra. Por eso, habita una comunidad que viene, en permanente devenir, que no permite ser dominada ni dominar; en síntesis, una comunidad inactiva e inidentificable.

Según Raúl Zibechi, protestas como las que han tenido lugar recientemente en Brasil, que se vienen gestando desde 2003, forman parte de “una nueva cultura política” (Zibechi 2013, 20), que no es un producto exclusivo de las redes sociales, como una mirada poco crítica podría suponer, sino una novedad en la praxis ciudadana por el devenir y la participación de lo común. Zibechi enumera las características comunes de estos movimientos: “la horizontalidad y la independencia”, descartan “la cultura organizacional burocrática”, no es espontánea, sino resultado de luchas silenciosas y constantes en diversas regiones, la incorporación de individuos que nunca participaron en política y una ética de la coherencia entre “quienes toman decisiones y quienes las ejecutan” (Zibechi 2013, 20). A estas características se podría agregar su carácter antirrepresentacionista, transversal y pacifista, algo que ataca precisamente el núcleo duro de ciertas categorías modernas de lo político.

5. La ocasión para pensar

El fracaso de ambos paradigmas o perfiles teológico-políticos es lo que brinda una ocasión para pensar un nuevo horizonte de sentido. Cuando Descartes pone la piedra angular de la metafísica moderna y Hobbes hace lo propio con la teoría política, aún no está desarrollada la constelación conceptual moderna que pervive, aunque fantasmagóricamente, en nuestro mundo. El primero, educado por los jesuitas, les dedica una obra que sentará las bases del escepticismo moral: “Al señor decano y a los doctores de la Sagrada Facultad de Teología de París. Sapientísimos e ilustrísimos hombres” (Descartes 1996, 2). Las *Meditaciones metafísicas* nunca podrán sortear el escollo de probar racionalmente la existencia de Dios partiendo del *cogito*. Del mismo modo, Hobbes, creador de la filosofía política moderna, entrega en mano su *Leviatán* a Carlos II (Martinich 1999, 214), futuro rey de Inglaterra. En esta obra, encontramos la descripción y la fundamentación del Estado moderno, es decir, de un nuevo modo de estructurar las sociedades que excede ampliamente los alcances, fundamentos y prerrogativas reales. Sin embargo, estas paradojas no dan pie para calificar como cínicas las actitudes del orgulloso y solitario pensador francés ni del juicioso e irónico británico hacia sus colegas y compatriotas respectivamente. Por el contrario, se trata de filósofos que están gestando una nueva configuración conceptual sobre las ruinas de un mundo que se ha desmoronado, en su caso, el medieval. Ambos pensadores crearon los cimientos de la modernidad filosófica en un mundo conceptualmente no moderno. Vislumbraron que las problemáticas que aquejaban a la sociedad en que vivían no encontraban solución en los paradigmas escolásticos o aristotélicos sino que había que configurar otro modo de abordar la realidad para poder asirlos. En definitiva, entendieron que había que crear otra teoría que pudiera darle un marco de legibilidad a una época que se mostraba indómita. Deponiendo una actitud nostálgica, quejosa o reaccionaria se abocaron a su tiempo y a su polis e hicieron filosofía.

El paradigma de la política estatal que encarna Julián no puede dar cuenta de las innumerables demandas que se le presentan. Del mismo modo, el Estado no puede satisfacer los requerimientos de sus ciudadanos y en su auxilio acuden organizaciones de la sociedad civil que lo debilitan aún más. Nicolás reacciona frente a este estado

de cosas con la acción política y genera una nueva manera de abordar lo real que niega aquella que postula su cura confesor. Las consecuencias tampoco son las deseadas, todo lo contrario. Su lucha cuerpo a cuerpo contra las injusticias tiene tan poco impacto positivo como la lucha institucional que lleva adelante Julián. Nicolás apela a una ética humanitaria, horizontal, que no consigue alterar el decurso sombrío de una sociedad desquiciada; Julián se presenta como miembro de una institución que reclama verticalidad en su intervención mundana, pero tampoco logra esquivar sus trampas.

Desde que los filósofos modernos postularon las bases teóricas para llevar adelante una convivencia pacífica ha pasado mucho tiempo y, sobre todo, múltiples transformaciones de las estructuras políticas, sociales, económicas y tecnológicas del mundo. La película *Elefante Blanco*, como en general toda la obra de Trapero, es una manifestación de la poca vigencia que tienen esas armas modernas en nuestra realidad.

Por eso, para poder configurar una sociedad ordenada con niveles aceptables de justicia es menester pensar otras categorías distintas de aquellas acuñadas por los teóricos de la modernidad. En todo caso, vale la pena recuperarlas con otra clave de lectura que no sea la implementación lisa y llana de sus ideas o bien una colorida adoración acrítica y estéril, producto del hechizo que produce su fuerza argumentativa y simbólica. El film de Trapero es, entre tantas cosas, una denuncia, una voz de alerta, que debemos asumir y pensar. También da cuenta de una sociedad que clama ser pensada nuevamente, que necesita categorías que puedan entroncarse con lo real y poder ordenarlo. El pensamiento tiene hoy una tarea primordial en un mundo regido por poderes sin rostro, consagrados al avance de la técnica, a la destrucción de los recursos naturales y a la dominación sin concesiones. Sólo desde una reflexión preocupada por enfrentar tales atropellos podrá surgir una nueva configuración conceptual fértil. En definitiva, no se trata de “avanzar” más. Lo que se necesita es “pensar” más hacia dónde se avanza.

Y hacia donde se avanza no es un lugar con inclusión y justicia social, sino un horizonte de desmantelamiento de todo tipo de derechos y libertades reales. Por ello, si bien es posible acordar con Trapero en la enunciación de los problemas y de las causas que los suscitan, no lo es con esa “nueva cultura política” que, según la interpretación que

en este trabajo se propone, el film adopta como solución. Pues esta “no pertenencia” a la que aludía Agamben se vuelve inerme ante las amenazas concretas.

En una entrevista sobre el Movimiento Social 15M, Toni Negri responde a la pregunta sobre los defectos de la organización de los indignados: “Sin la participación ciudadana la dimensión pública del Estado nunca podrá considerarse legítima: esta afirmación general del movimiento no se ha transformado aún en un proceso constituyente abierto y eficaz, lo que me parece el único defecto del 15M, aunque se trata probablemente de una cuestión de tiempo” (Negri 2011, 275). Es decir, el movimiento aún no se ha convertido en poder constituyente. ¿Cómo lo hará? ¿Podrá hacerlo? ¿Violará su “nuevo” ideario al encarnar esta figura? ¿Logrará un poder constituyente no convertirse en constituido? Son preguntas aún sin respuesta.

Pese a estar en una época en la que las categorías modernas no pueden contener las necesidades de la política, la sociedad o la economía, lo cual obliga a pensar nuevamente conceptos centrales, hay algo que pareciera permanecer inalterable en la discusión actual sobre un ordenamiento posible de una comunidad: la agrupación de los integrantes de tal disputa entre quienes odian la ley y quienes la respetan; entre quienes apelando a mesianismos secularizados señalan y actúan en nombre de un porvenir ilusorio y quienes buscan afanosamente un encuadre legal al presente ante las inminentes y feroces amenazas de todo tipo; quienes hacen descansar sus propuestas en subjetividades aisladas, inconformes, inmaculadas en su conformación y quienes buscan un punto en común visible dentro de una heterogeneidad confusa que pareciera seguir aumentando hasta una fragmentación total. Pero estas dicotomías conjuntamente con el concepto de ley obligan a explicitar qué filósofo está detrás de ellas.

En su “Prefacio” a la *Filosofía del Derecho*, Hegel impugna a aquellos que proponen que “lo verdadero sería lo que cada uno deja surgir de su corazón, su ánimo y su entusiasmo respecto al objeto moral, y especialmente respecto al Estado, el gobierno y la constitución” (1986, 18). Esta vía resulta ser una “forma particular de la mala conciencia” y su distintivo particular es el “odio a la ley [*der Hass gegen das Gesetz*]” (1986, 20). De allí que la ley resulte ser el “*Schiboleth* por el cual se separan los falsos hermanos” (Idem). Esta palabra hebrea, que signi-

fica “espiga de trigo”, refiere a un episodio dentro de un momento de inestabilidad política del pueblo de Israel como lo fue la época de los jueces. En particular, luego de que Jefé vence a Efraín, para determinar si quienes eran encontrados cruzando el río pertenecían o no a las tropas vencidas, los soldados del primero obligaban a los supuestos fugitivos a pronunciar “Schibolet”. Si lo hacían incorrectamente, “les echaban mano y los degollaban junto a los vados del Jordán” (*Biblia* 2009, 296-297), pues la diferente pronunciación era la señal por la que reconocían su pertenencia militar. Así, este vocablo devino símbolo de “divisa”, “santo y seña”, “emblema” o “distintivo” de quienes se reconocen miembros de un grupo para diferenciarse de otro.

No es la intención detenerse en la historia de Israel ni tampoco en las enconadas disputas del filósofo alemán con sus contemporáneos en su célebre prefacio, sino utilizar el criterio de diferenciación que él presenta para clarificar la posición que se asume en este trabajo. En efecto, el concepto “ley” usado como el emblema del reconocimiento de unos frente a otros significa, según la interpretación que se propone, que quienes tengan tal distintivo aceptan una normatividad racional mediante una institución visible y responsable de las decisiones que ésta tome para ordenar lo común. Así, al decir “ley” no se quiere significar solamente una norma escrita o no escrita, ya sea moral, jurídica o política, sino una constelación de ideas que refieren a una cosmovisión y que, si bien ésta admite diversas modulaciones a través de los bruscos cambios históricos, se oponen a otra que la niega. El desarrollo histórico de Occidente ha conocido diferentes formas de organización política-social. Desde las antiguas monarquías, pasando por las *poleis* griegas, las repúblicas y los imperios, hemos llegado al Estado, figura que fenece, aunque no sin luchar por su existencia. No se trata, entonces, de restaurar aquello que no puede dar solución a las nuevas realidades económicas y sociales, sino de pensar una nueva configuración política que pueda actualizar y potenciar las capacidades humanas y frenar las amenazas globales en un mundo sin dirección. Por eso, en este convulsionado principio de siglo, este escrito pretende estar del lado de los que defienden la “ley” y oponerse a quienes no lo hacen, sin importar las diversas formas en que se presenten.

Notas

¹ En 1995 se implementó la ley 24.377 para regular y reforzar la producción y exhibición del cine argentino. Ante esto, Rocha (2009, 848) sostiene que tal normativa contribuyó al desarrollo del cine nacional, aunque de manera ambigua. En efecto, por un lado, “la producción cinematográfica argentina fue fortalecida luego de la ley 24.377, comparada con la de los inicios de los noventa” además de haber obtenido “premios nacionales e internacionales”, pero, por otro lado, “el apoyo del público local ha sido, al menos, irregular”.

² Para ver la “mixtura” que propone Trapero en sus últimas películas, pero sobre todo en *Elefante Blanco*, consultar el artículo de Montes (2012).

³ Si bien las reflexiones que aquí se presentan sobre el Estado y su “familia de instituciones” (policía, hospital, cárcel, escuela, entre otras) parten de la deficitaria experiencia latinoamericana y, en particular, de la Argentina, nuestra intención no es referirnos exclusivamente a ésta. En efecto, como se mostrará en la argumentación, el problema estatal no es resultado de administraciones corruptas, poco transparentes o con escasa participación democrática por parte de sus ciudadanos, sino de una gradual e inexorable pérdida de soberanía de este actor central en la configuración política moderna y contemporánea, lo cual se visibiliza principalmente en la ineficiencia para suplir las demandas de quienes debería proteger. Ahora bien, como señalan muchos expertos europeos, este retroceso estatal no es patrimonio latinoamericano. Una muestra de ello puede ser el siguiente texto: “La paradoja que define hoy la cuestión del Estado europeo parece que se reproduce en el latinoamericano: el actual Estado nacional, por inacabado que se presente, resulta ya inservible para resolver los problemas económicos, sociales y políticos planteados; la integración latinoamericana, incluso a escala regional, pese a no pocas buenas intenciones y numerosos intentos, no parece demasiado factible. América Latina precisa de una integración supraestatal para resolver sus problemas, pero ésta cada día parece menos probable” (Sotelo 2004, 43).

⁴ Para hacerlo se sugiere principalmente el texto de Monod (2002).

⁵ Según De Biase (2010), el libro desde donde citamos esta frase habría sido publicado sin el consentimiento de Mugica, si bien “el escrito incluía desordenadamente, cual si fueran capítulos, diversos artículos del sacerdote reproducidos por los periódicos y el texto de algunas entrevistas” (288). De hecho el cura “decidió no molestarse en iniciar acciones legales” (289). De todos modos, la atribución de esta idea a un sacerdote tercermundista es totalmente plausible.

⁶ Es conveniente referir aquí al episodio histórico de Mugica cuando en 1967, antes de su viaje a París, llega a Bolivia para reclamar institucionalmente por los restos del Che Guevara. Pero, a diferencia de Nicolás, el padre tercermundista llevaba una carta, a modo de autorización de monseñor Jerónimo Podestá, en aquel entonces obispo de Avellaneda. El pedido fue escuchado, pero el cuerpo nunca fue devuelto. Este dato dificulta aún más la filiación o evocación directa de Mugica con uno de los dos curas del film.

⁷ Principalmente las referencias son Toni Negri, Roberto Espósito, Giorgio Agamben y Paolo Virno, quienes, a pesar de sus diferencias, acuerdan en pensar lo político por fuera de la tradición de los teóricos del Estado. Para un panorama de estos pensadores ver el artículo de Ramírez (2011).

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2006), *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*, Trotta, Madrid.
- _____ (1996), *La comunidad que viene*, Pre-Textos, Barcelona.
- AGUILAR, G. (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.
- ALARCON, C. (2012a), *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Aguilar, Buenos Aires.
- _____ (2012b), *Si me querés, quereme transa*, Aguilar, Buenos Aires.
- Concilio Vaticano II: 50 años* (2012), Agape Libros, Buenos Aires.
- Biblia de Jerusalén* (2009), dir. Ubieta López, Desclée de Brouwer, Bilbao.
- DE BIASE, M. (2010), *Entre dos fuegos: vida y asesinato del padre Mugica*, Editora Patria Grande, Buenos Aires.
- DE LA SERNA, E. “Mugica no era un ‘cura villero’” <https://www.facebook.com/GrupodeCuraseOPP>
- DESCARTES, R. (1996), *Meditationes de prima philosophia*, Adam, C., Tanner, P. (eds.), Vrin, Paris.
- HEGEL, G. (1986), *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*, Suhrkamp, Frankfurt am Main.
- LÖWITH, K. (1949), *Meaning in History*, The University of Chicago Press, Chicago.
- MARTIN, J. (2012), *El movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*, UNGS, Los Polvorines.
- MARTINICH, A. (1999), *Hobbes: a Biography*, CUP, Cambridge.
- MONDO, J. C. (2002), *La querelle de la sécularisation. Théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg*, Vrin, Paris.
- MONTES, N. (2012), “Viejas marcas, nuevos espacios. Ritmos y adecuaciones a propósito de *Elefante Blanco* de Pablo Trapero” en: *Margen*, 65, pp. 1-7, <http://www.margen.org/suscri/numero65.html>.
- MUGICA, C. (2012), *Peronismo y cristianismo*, Punto de Encuentro, Buenos Aires.

- NEGRI, T. (2011), “El movimiento social del 15 M” en: *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 6, pp. 263-286.
- PORATTI, A. (2011), “Aparición con vida”, <http://www.alsurinforma.com/05/09/2011>.
- PREMAT, S. (2012), *Curas villeros: de Mugica al padre Pepe*, Sudamericana, Buenos Aires.
- RAMÍREZ, M. (2011), “Fragmentos sobre lo político. Aproximaciones desde Espósito, Rancière, Nancy, Negri y Agamben”, en: *En-claves del pensamiento*, V(10), julio-diciembre, pp. 105-124.
- RIVERO GARCIA, A. (2002), “La secularización después de Blumenberg”, en: *Res publica*, 11-12, pp. 95-142.
- ROSCHA, C. (2009), “Contemporary Argentine Cinema during Neoliberalism” en *Hispania*, 92(4), pp. 841-851.
- SCHMITT, C. (1991), *Politische Romantik*, Duncker und Humblot, Berlín.
- (1984), *Römischer Katholizismus und politische Form*, Klett-Cotta, Stuttgart.
- (1922), *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, Duncker & Humblot, München und Leipzig.
- SOTELO, I. (2004), “Estado moderno”, en: *Filosofía política II. Teoría del Estado*. Ruiz Miguel, A. y Díaz, E. (eds.), Trotta, Madrid, pp. 25-44.
- URRACA, B. (2014), “Rituals of performance: Ricardo Darín as Father Julián in *Elefante Blanco*” en: *Revista de Estudios Hispánicos*, XLVIII(2). pp. 353-372.
- VEZZETTI, H. (2014), “Archivo y memorias del presente. *Elefante Blanco* de Pablo Trapero: el padre Mugica, los pobres y la violencia”, en: *Acontracorriente*, 12(1), pp. 179-190, http://www.ncsu.edu/acontracorriente/winter_10/index_002.htm.
- WEBER, M. (1996), *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. Beltz Athenäum, Weinheim.
- ZIBECCHI, R. (2013), “Debajo y detrás de las grandes movilizaciones”, en: *Observatorio Social de América Latina*, 34, pp. 15-35.

REPRESENTACIÓN

REPRESENTACIONES DEL CONURBANO BONAERENSE EN CARANCHO

Virginia Osuna

Desde el punto de vista de la científicidad estadística, se distinguen cuatro conurbanos bonaerenses que permiten dar cuenta, en función de algunas variables socioeconómicas, de la heterogeneidad del aglomerado del Gran Buenos Aires.¹ Estos agrupamientos no necesariamente coinciden con los límites jurisdiccionales de un partido, ya que obedecen a otro tipo de variables.

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

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

El cine y la literatura recogen, mediante sus propios lenguajes representacionales, algunas de estas constantes y variables. Recogen,

pero también producen. De allí el interés por indagar algunas de sus propuestas, particularmente las vinculadas a las representaciones del conurbano bonaerense de la primera década del siglo XXI en exponentes del nuevo cine argentino (NCA) y de la nueva narrativa argentina (NNA).

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

1. El conurbano en el NCA y en la NNA

No sin cierta dificultad puede afirmarse que la representación del conurbano en el cine está intensamente vinculada al problema del realismo. En este sentido, a veces puede asociarse con el realismo de la representación, y otras, con el realismo de lo representado (Soria 2014, 38).² En el primer caso, el conurbano se utiliza para generar un efecto de verosimilitud, mientras que en el segundo, está vinculado con la voluntad de registrar una realidad. En el primero, el conurbano es escenario; en el segundo, protagonista.

En este sentido, aunque toda discusión en torno al realismo es polémica, una comedia romántica del cine generacional pop como *20.000 besos* (De Caro 2013) podría funcionar como ejemplo de un realismo de la representación. Si bien se trata de un film que posiblemente no resulte relevante para la crítica biempensante, es uno de los pocos que ligan cinematográficamente un elemento que en la actualidad es poco asociado al conurbano, esto es, el territorio de una clase media acomodada para la que parece funcionar la institución familiar. En este film, el conurbano representa la vuelta a la adolescencia y aun a la infancia, donde perduran el juego descontracturado, la inocencia y la candidez, todo ello envuelto en un clima algo onírico. El conurbano que representa De Caro posee —como en Incardona, aunque en tradiciones diferentes—, elementos fantásticos que se mezclan con lo real y crea

un efecto de verosimilitud al mostrar que lo imposible (la inocencia, el amor, la familia) es posible en un escenario cuya lejanía se recrea en el aburrimiento del plano secuencia de un viaje interminable. En este sentido, el conurbano se constituye en un escenario alternativo y en tensión con el de la Ciudad de Buenos Aires.

Por su parte, en los films de Trapero situados en el conurbano, éste aparece no sólo como escenario sino también como un elemento activo de la trama: el conurbano resulta determinante para sus protagonistas. Muchas de las producciones cinematográficas de Trapero recuerdan al neorrealismo italiano, que, originariamente, generó un sistema de representación como una respuesta socialmente comprometida con el paisaje desolador de la posguerra.³ De modo que, aun antes de avanzar en la representación propiamente dicha, la mera elección de este sistema de representación junto con sus herramientas da cuenta de que el conurbano con sus instituciones y habitantes tiene para Trapero características anímicas que admiten una comparación con la situación crítica de una posguerra. Para el caso que nos ocupa, los estragos del neoliberalismo.

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

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

El film documental *Pulqui. Un instante en la patria de la felicidad* (Fernández Moujan 2007) por momentos funciona como un posible exponente de la teoría baziniana en cuanto a representaciones del

conurbano en el cine de los últimos diez años. El plano secuencia y la amplitud de campo son empleados profusamente para dar cuenta del viaje que emprende el artista Daniel Santoro en busca de los oficios perdidos y también del viejo compañero peronista. No obstante, el empleo del tiempo no es lineal sino casi helicoidal, y el juego de cuadros y encuadres provoca que el conurbano se vuelva real a partir de lo fantasmagórico, momento en el cual los criterios de Bazin parecen abandonarse en busca del uso del montaje como herramienta para colocar un zócalo de la historia que ha sido sustraído.

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

La vertiente realista del NCA se ha reforzado en una alianza con la televisión. Emilio Bernini señala algunos aspectos que facilitaron el pasaje del cine a una televisión que buscaba renovarse en cuanto a contenidos y realizadores, a saber: “Cierta mirada comprensiva, o de identificación, sobre la suerte de los pobres, la apuesta al afecto (familiar), incluso efímero, sobre la violencia económica, además de un tipo de oralidad que pudo favorecer la expectativa costumbrista propia del medio” (Bernini 2007, 32). Así, las miniseries televisivas *Okupas* (Stagnaro, 2000) y *Tumberos* (Caetano, 2002) encuentran su antecedente cinematográfico en *Pizza, birra, faso* (Stagnaro 1997), film que suele considerarse pionero del NCA.

Además de estos aspectos temáticos que retroalimentan el cine y la televisión, también pueden distinguirse algunos formales o estilísticos compartidos por ambos y orientados a producir un mayor realismo:

“Los movimientos bruscos de la cámara, un montaje acelerado que reduce y fragmenta la duración de los planos y el sonido directo. La suma de todos estos elementos que confieren al filme un alto grado de factualidad permite asemejar algunas de las escenas a imágenes de noticieros televisivos” (Soria 2014, 48). De modo que los parámetros estéticos que orientan la idea del noticiero como “registro” de la realidad permean el lenguaje cinematográfico, y viceversa.

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

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

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

importante en el NCA: “No sólo por la legitimación y la exégesis, sino porque ha asumido, o creado, esas discusiones que faltan. El nuevo cine argentino no parece poder pensarse sin ella” (Bernini 2007, 33).

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

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

A pesar de coincidir en gran medida con el enfoque de los autores, disiento en el diagnóstico: el conurbano efectivamente produce relaciones sociales específicas, pero lejos de ser invisibilizado, resulta hipervisibilizado a partir del empleo de la sinécdoque donde el todo se toma por la parte. Así, por poner sólo algunos ejemplos, ni las mansiones de San Isidro ni los *yacht clubs* de Vicente López, que en rigor conforman el conurbano 1, según el INDEC, alimentan la representación del conurbano bonaerense en el imaginario social, sino que es otra la “parte” elegida para dar cuenta del “todo”. Así, pues, cuando una acción transcurre en el conurbano la mención de éste, generalmente, se hiperboliza y refuerza hasta el hastío: a modo de ejemplo puede pensarse en *Villa Celina* (Incardona 2008), *El origen de la tristeza* (Ramos 2004), *Lanús* (Olguín 2002), *Cómo desaparecer*

completamente (Enríquez 2004) o, ya desde la producción cinematográfica, en *Carancho* (Trapero 2010), entre otras. En este sentido, la gran ciudad puede ser ésta u otra; el conurbano, en cambio, parece tener una identidad más fuerte.

2. Variaciones históricas en torno al conurbano

En términos generales, en el orden del imaginario social, el conurbano se distingue de la ciudad ya que mientras esta última está asociada a la celeridad, al esnobismo y a la luminosidad de la riqueza, aquél se piensa junto con la lentitud, el retraso y la oscuridad de la pobreza.⁴ Además de este repertorio de imágenes más o menos constante es posible identificar algunas representaciones particulares que varían con el tiempo. Así, si fuese lícito asociar grandes segmentos representacionales a décadas, podría observarse que cada una condensa sentidos novedosos a la vez que arrastra otros más vetustos. Por ejemplo, en la década de 1930 el núcleo del bajo fondo ya no radicaba en la ciudad de Buenos Aires sino que “se había desplazado afuera de sus fronteras, a ese suburbio de difícil gestión y siempre dudoso cumplimiento de la ley. [...] Lugares nuevos para el temor, entonces. Y un elemento del imaginario urbano destinado a larga vida: la emergencia de la asociación entre el crimen y el ‘Gran Buenos Aires’” (Caimari 2007, 12-13). No obstante, en ese siempre renovado mapa de la inseguridad, mientras que la Zona Norte era mayormente asociada con el delito económico proveniente de la clandestinidad de los juegos de azar o casinos, el temor más relevante vinculado al delito contra la propiedad y las personas estaba colocado en la Zona Sur (Caimari 2007).

En la década del cuarenta, por su parte, el conurbano queda asociado tal vez definitivamente al fenómeno del peronismo. En este sentido, el documental *Perón, sinfonía del sentimiento* (Favio 2001) recrea con las siguientes palabras el avance de la multitud del 17 de octubre de 1945 hacia Plaza de Mayo otorgándole al conurbano el lugar central que efectivamente tuvo: “El sol caía a plomo sobre la Plaza de Mayo cuando, inesperadamente, enormes columnas de obreros comenzaron a llegar. Venían con su traje de fajina, porque acudían directamente desde sus fábricas y talleres. Desfilaban rostros atezados, brazos membrudos, torsos fornidos, con las greñas al aire y las vestiduras escasas cubiertas de pringues, de restos de brea, de grasas, de aceites. Llegaban

cantando unidos en una sola fe. [...] Venían de las usinas de Puerto Nuevo, de los talleres de Chacarita y Villa Crespo, de las manufacturas de San Martín y Vicente López, de las fundiciones y acerías del Riachuelo, de las hilanderías de Barracas. Brotaban de los pantanos de Gerli y Avellaneda, o descendían desde las Lomas de Zamora. La multitud tiene un cuerpo y un ademán de siglos. Hermanados en el mismo grito y en la misma fe iban el peón de campo de Cañuelas y el tornero de precisión, el fundidor, el mecánico de automóviles, el tejedor, la hilandera y el empleado de comercio”.⁵

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

El estrecho vínculo entre conurbano y peronismo provoca que su representación en las enormes y complejas décadas de 1950, 1960 y parte de 1970 no pueda ser pensada sin una mención al fenómeno de la Resistencia como respuesta al decreto-ley 4161/56 —firmado por Pedro Aramburu y Álvaro Alsogaray, entre otros, cuya vigencia rigió con algunas modificaciones hasta 1972— dirigido explícitamente a proscribir todas las manifestaciones del peronismo. Así, el conurbano emergió como un privilegiado —aunque no exclusivo, por supuesto— escenario sombrío de la represión obrera y del crimen político y sindical que, en los setenta, se profundiza con el terrorismo de Estado. Esto puede observarse, por ejemplo, en *¿Quién mató a Rosendo?* o en *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh.

A su vez, el componente revolucionario de la década de 1970 encuentra muchas veces en la geografía de la villa miseria un lugar a resguardo del conformismo burgués predominante en la clase media urbana. Así, el conurbano postergado, plagado de villas, aparece como el lugar propicio para el ejercicio de la militancia revolucionaria en su amplio espectro de acciones y de la búsqueda del nuevo sujeto revolucionario.⁶

Por su parte, la recuperación democrática de los ochenta conllevó una revalorización de la ciudad de Buenos Aires en su carácter de espacio público. La ciudad se constituyó en “espacio del cruce y la

construcción de la diferencia sobre un tablero equitativo de reglas y derechos, al tiempo que la ciudad real, *qua* espacio público, volvía a ser escenario de la acción política y la vida cultural, de la fiesta y la protesta” (Felippelli - Gorelik 1999, 28). Con ello, en los ochenta el conurbano queda relegado en ese cierto protagonismo que le daba ser el lugar de la Resistencia y de la esperanza revolucionaria de la liberación política y cultural. A partir de entonces comienza a ser visto como una amenaza para la clase media urbana de la primavera democrática: del conurbano salían los violentos, los sindicalistas, los peronistas, los revoltosos. Se vincula con el miedo no sólo delictual de los años treinta, sino también con el temor político. Sobre todo porque la política de masas había quedado ligada desde hacía varias décadas a la identidad peronista y porque el peronismo había quedado demasiado asociado a un clima de violencia de origen tan complejo y múltiple que muchos prefirieron eludir, olvidar, diferir, en lugar de asumir.

En los noventa, la ciudad de Buenos Aires comienza a estar asociada a los valores y modismos de la globalización. Sede de bancos, cadenas de comercios internacionales y aseguradoras. Sede de shoppings, primeras marcas y de empresas de servicios. La Gran Ciudad cumplía con las innovaciones de la posmodernidad neoliberal. El conurbano, por su parte, se asoció con la idea de tierra arrasada: un lugar de fábricas cerradas, desocupación, exclusión, policía corrupta, deterioro de lo público, delincuencia y clientelismo político.⁷

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

3. De la ruina a la asfixia: la representación del conurbano en *Carancho*

Sosa le dice a Luján que él está aguantando, esperando cambiar de zona, de aire, salir un poco de *acá*. Esta idea del “*acá*” es repetida en múltiples oportunidades con énfasis, salir de *acá*, venir *acá*. Varias

veces en el film se menciona la ubicación: “San Justo”, “La Matanza”, “Villegas y Mosconi”. Pareciera existir un factor determinante que obedece al territorio cuya única esperanza de cambio consiste en la huida. Una escena, por cierto, bastante representativa del fenómeno de la emigración de individuos de la clase media urbana, característico de finales de los años noventa y de principios de este siglo, cuando muchos buscaban en algún lugar de Europa un progreso que “acá” resultaba inimaginable.

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

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

Por esta razón, la Fundación —que es la institución cuyo cándido nombre esconde la trama del carancheo— realiza, en la opinión del ambulanciero, un “trabajo social”.⁸ Luján sonríe incrédula esperando la coronación de la ironía del ambulanciero, que nunca llegará porque no había allí ninguna ironía. Efectivamente, ésa es su apreciación de las cosas. La Fundación realiza un trabajo social porque en definitiva consigue conectar a esas personas, prácticamente relegadas en la zona de exclusión,⁹ con el modo de subjetivación que el Estado pensó para ellas durante la década del noventa: la idea de cliente-consumidor.

La idea de cliente-consumidor se expande en los noventa allí donde en los ochenta se esperaba la consolidación de la figura del ciudadano. No obstante, aquélla conlleva un cambio sustancial en el

concepto de “lazo social”: “La relación social ya no se establece entre ciudadanos que comparten una historia sino entre consumidores que intercambian productos” (Lewkowicz 2006, 34). Lo que se desplaza es la idea de una comunidad protectora y de una sociedad integrada a partir de los símbolos clásicos del Estado nación y de la eficacia de las instituciones disciplinarias.

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

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

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

Como quedó visto, *Carancho* muestra la sintomatología particular de la institución hospitalaria y, en general, las consecuencias de un Estado defectuoso. Frente a lo cual podría oponérsele la representación del Estado eficiente propia del cine de la época del primer peronismo. En *Cine y peronismo*, Kriger analiza algunos de los cuatrocientos largometrajes estrenados entre 1946 y 1955, y encuentra que varios de ellos son atravesados por una constante: “La representación de un

Estado fuerte, integrado por instituciones modernas que funcionan de manera eficaz, como hospitales, escuelas, comisarías y juzgados, y que garantizan el desarrollo de todos los sectores sociales y, especialmente, benefician a los desposeídos” (Kriger 2009, 21). Asimismo, la autora detectará la existencia de “una voluntad de didactismo sobre el funcionamiento de las instituciones del Estado y de la conducta que se espera de los ciudadanos para con ellas” (Kriger 2009, 137). Por el contrario, la representación del Estado que ofrece Trapero está en disonancia con estas imágenes, cuya existencia previa también presupone y no anula.

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

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

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

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

podrán ser adjudicadas al conurbano una serie de representaciones asociadas a las memorias del peronismo.

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

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

Los relatos de Incardona poseen elementos que podrían identificarse con el realismo mágico, en el que lo real adquiere una connotación fantástica que, a la vez que lo potencia, lo hace no sólo soportable, sino también habitable. Asimismo, pueden encontrarse múltiples elementos del realismo épico donde la humanidad de los personajes se enfrenta a geografías y fuerzas sobrenaturales, extraordinarias, desmedidas y a veces despiadadas.

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

ingenio, su destreza y su capacidad supersticiosa de creer en milagros para sortearlos.

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

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

En “Los reyes magos peronistas” aparece, en una poesía citada, la imagen de un basural que si antes, en “La culebrilla”, había sido precipicio para el hombre temerario, en 1995 era un comedero miserable más acorde a la imagen del hombre victimizado. Una operación notable por la cual el conurbano como reserva moral del hombre de la Resistencia aparece, en los noventa como depositario de las víctimas de las políticas neoliberales.

Ahora bien, esa insistencia de la memoria peronista *está allí*, en el texto de Incardona, no sólo para la nostalgia sino también como reserva para algo futuro. En este sentido, el conurbano constituye una topografía simbólica que produce relaciones sociales específicas, —no necesariamente degradadas respecto de las que produce la Ciudad—. La sociabilidad que se representa en el texto de Incardona “tiene menos que ver con ‘el aguante’ —como ha sido leído condescendentemente desde algunas zonas del *establishment* literario— que con la construcción narrativa de una positividad resistente de los sectores subalter-

nos. Esta positividad está vinculada a la apropiación del repertorio simbólico y emotivo del nacionalismo popular, pero modernizado a través de la incorporación de elementos contemporáneos que licúan el componente nostálgico que potencialmente define a la liturgia del ‘primer peronismo’ —componente que sin embargo está latente— hacia un reconocimiento de fenómenos culturales emergentes” (Vanoli - Vecino 2010, 271-2).

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

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

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

5. Persistencias

De todo lo dicho, surge que las representaciones del conurbano exceden las definiciones geográficas y socioeconómicas, ya que también están vinculadas a memorias emotivas, construcciones estéticas e identidades políticas y culturales, entre otros elementos. El cine y la

literatura funcionan como prismas a partir de los cuales es posible indagar en aquéllas, por un lado, partiendo de los modos de composición hacia la representación y, por otro lado, partiendo de la representación hacia sus condiciones de producción.

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

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

En Trapero la imagen predominante es la de la decadencia. La idea que prevalece en *Carancho* es la de un conurbano agobiante, hostil e inhabitable para cualquier ser de buenos sentimientos, razón por la cual los protagonistas buscan la huida como único camino posible de salvación. Esta opción, la ausencia del Estado y la caracterización de los personajes acomodan a Trapero cerca del imaginario de los noventa. En *Villa Celina*, por el contrario, predomina la idea de un conurbano hospitalario para aquel que sepa templar su ánimo en sintonía con

el entorno. El conurbano resulta la patria de la infancia que atesora secretos comunitarios. La representación de Incardona no contempla la necesidad de una huida, porque además tiene muy claro que no hay forma de huir de lo que constituye su propio ser. En todo caso, el foco está colocado en la vuelta, en el retorno. Y estas ideas no son menores para un escritor que cifró su territorio en clave peronista.

Notas

¹ El concepto de “aglomerado” debe entenderse en el sentido de “localidad censal”, que se define como “una porción de superficie terrestre caracterizada por la forma, cantidad, tamaño y proximidad entre sí de ciertos objetos físicos artificiales fijos (edificios) y por ciertas modificaciones artificiales del suelo (calles) necesarias para conectar aquéllos entre sí” (INDEC 2003, 4-5).

² Se retoman aquí los términos en el sentido empleado por Ángel Quintana en su libro *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades* bajo la reformulación de Soria. Mientras que el realismo de la representación busca “la transparencia del proceso de representación y la preocupación por la verosimilitud. Tal es el caso del modelo clásico de Hollywood y otras formas del cine popular”, el realismo de lo representado aparece como “un instrumento de conocimiento, capaz de aprehender una realidad ambigua y de revalorizar el mundo reflejando una actitud ética frente a la realidad. Aquí podemos reconocer al neorealismo italiano y a los filmes de la modernidad cinematográfica” (Soria 2014, 38).

³ Su obra consagratoria, *Mundo grúa*, cumplía con bastante fidelidad los tópicos neorealistas del empleo de actores no profesionales, locaciones reales, planos secuencia prolongados, entre otros.

⁴ Caimari repara en la importancia de la presencia o ausencia del alumbrado público en la representación de la ciudad (Caimari 2007).

⁵ La cita corresponde a las palabras del relator en el “Capítulo 1” del film de Leonardo Favio *Perón, sinfonia del sentimiento* (2001).

⁶ Las huellas de aquellos años en la memoria colectiva de los barrios bonaerenses permean con dificultad las paredes de la academia, pero subsisten en el recuerdo de los vecinos.

⁷ El sociólogo Javier Auyero ejerce profusamente estas vinculaciones. A modo de ejemplo puede leerse: “En Villa Paraíso, como en tantos otros enclaves de pobreza del Conurbano Bonaerense [...], una de las maneras de satisfacer las necesidades básicas de alimentación y salud de los pobres es a través del partido político con acceso directo a los recursos estatales (nacionales, provinciales y, en este caso, municipales): el Partido Justicialista” (Auyero 2000, 186). O bien como afirma en una nota al pie: “Otros trabajos [...] han mostrado que, en muchos barrios pobres del Conurbano Bonaerense, la política es experimentada como algo distante, vinculado al engaño y a la desilusión, especialmente entre los jóvenes. La distribución de drogas realizada por políticos locales entre grupos juveniles es bastante generalizada [...]. La participación en actos políticos y en barras bravas de equipos de fútbol es una fuente

más o menos segura, más o menos gratis, de acceso a drogas y alcohol para muchos jóvenes” (Auyero 2000, 199).

⁸ ¿Será pura casualidad el nombre? Para muchos, la mención en un mismo campo semántico de las palabras “Fundación” y “trabajo social” traería a la memoria a Eva Duarte de Perón, cuya Fundación funcionó entre los años 1948 y 1955, prestando asistencia social de la más diversa índole. De más está decir que la Fundación Eva Perón, más allá de las formalidades, constituía una institución fundamental para el despliegue de las políticas públicas de asistencia y de integración social del gobierno peronista.

⁹ Robert Castel distingue tres zonas de organización social: zona de integración, zona de vulnerabilidad y zona de exclusión. Con respecto a esta última el sociólogo señala que se trata de una zona “de gran marginalidad, de desafiliación, en la que se mueven los más desfavorecidos. Éstos se encuentran a la vez por lo general desprovistos de recursos económicos, de soportes relacionales y de protección social” (Castel 1995, 29).

Referencias bibliográficas

AGUILAR, G. (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

AUYERO, J. (2000), “Cultura política, destitución social y clientelismo político en Buenos Aires. Un estudio etnográfico”, en: SVAMPA, M. (comp.), *Desde abajo. La transformación de las identidades sociales*, Biblos-UNGS, pp. 181-208, Buenos Aires.

BALLENT, A. (2007), “La traición de las imágenes. Recuperación del peronismo histórico”, en: *Punto de Vista. Revista de Cultura*, 87, pp. 6-12, Buenos Aires.

BERNINI, E. (2007), “Noventa-sesenta. Dos generaciones en el cine argentino” en: *Punto de vista. Revista de Cultura*, 87, pp. 30-33, Buenos Aires.

CAIMARI, L. (2007), “La ciudad y el miedo”, en: *Punto de Vista. Revista de Cultura*, 89, pp. 9-13, Buenos Aires.

CASTEL, R. (1995), “De la exclusión como estado a la vulnerabilidad como proceso”, en: *Revista Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, 21, Barcelona.

FERRER, C. (2003), “Modernización, técnica y política en el *Gatica* de Leonardo Favio”, en: BIRGIN, A. y TRÍMBOLI, J. (comps.), *Imágenes de los noventa*, Libros del Zorzal, pp. 47-72, Buenos Aires.

FILIPPELLI, R. y GORELIK, A. (1999), “Mala época, el cine y la ciudad”, en: *Punto de Vista. Revista de Cultura*, 64, pp. 24-27, Buenos Aires.

- INCARDONA, J. D. (2008), *Villa Celina*, Norma, Buenos Aires.
- _____ (2009), *El campito*, Mondadori, Buenos Aires.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos (2003), “¿Qué es el Gran Buenos Aires?”, Buenos Aires.
- KRIGER, C. (2009), *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- LEWKOWICZ, I. (2006), *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Paidós, Buenos Aires.
- SORIA, C. (2014), “Reflexiones sobre realistas y no realistas”, en: PALADINO, D. (comp.), *Documental/ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo*, EDUNTREF, Buenos Aires.
- VANOLI, H. Y VECINO, D. (2010), “Sub-representación del conurbano bonaerense en la ‘nueva narrativa argentina’. Ciudad, peronismo y campo literario en la Argentina del Bicentenario”, en: *Apuntes de investigación del CECyP*, 16/17, pp. 259-274, Buenos Aires.

GÉNERO

FORMAS DE LO MASCULINO EN *EL BONAERENSE*

María Alejandra Val

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

Norma Fuller

En *El bonaerense*¹ es posible rastrear las huellas de una concepción de género de basamento andrógino concebida únicamente sobre el binomio femenino y masculino. Es justamente esa concepción la que ha dado lugar a conceptualizaciones de masculinidad tales como “aquello que los varones piensen y hagan para ser varones”, idea de algunos varones de ser considerados *más hombres* que otros, o “cualquier cosa que no sean las mujeres” (Gutmann 1999, 246).

Dicho concepto ha limitado otras maneras de analizar la sociedad contemporánea a partir de lo que consideramos una perspectiva crítica que referida al género como una cuestión relacional. Nuestro análisis recurre a la perspectiva filosófica de Judith Butler, quien considera que el “género es el aparato mediante el cual tienen lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino” (Butler 2006, 11). Según la autora el “género requiere e instituye su propio y distinto régimen regulatorio y disciplinario”, y aclara que una “norma no es lo mismo que una regla, y tampoco es lo mismo que una ley” ya que considera que “una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de normalización” (10). Por eso, si el género es una norma, no es lo mismo que un modelo al que los individuos buscan aproximarse. Por el contrario, es una forma de poder social que produce el campo inteligible de los sujetos y un aparato mediante el cual se instituye lo binario del género (Butler 2006). Para la autora el género es la repetición de actos y su efecto se produce a través

del cuerpo, que reproduce gestos, movimientos y estilos de diverso tipo. A partir de allí se constituye la ilusión de un ser perdurable con un género (Butler 2006). En este sentido considera que el “yo” está constituido por el efecto que tiene la repetición de una cadena de representaciones. Esta perspectiva teórica plantea que el concepto de género debe emanciparse de la idea de lo masculino y lo femenino para que sea posible explicar, deconstruir y desnaturalizar el poder hegemónico que obstruye esa tarea.

Pensar en estos términos nos permite comprender que la heterosexualidad institucionalizada crea el género al tiempo que las nociones de masculino y femenino son útiles a esta sociedad en la medida en que, a través de ellas, se ha establecido la división del trabajo, el matrimonio y las relaciones de parentesco. Esta perspectiva no permite flexibilizar y otorgar variabilidad a las identidades de género.

Un análisis que contribuya a la deconstrucción del concepto de género podría llevar a considerar la masculinidad desde otras categorías para alcanzar un diálogo que se atreva a desandar el concepto hegemónico.

Michael Kimmel² plantea la existencia de “nuevas masculinidades”, nuevas formas de ser varón (Medrano 2007). De modo que se nos presenta la necesidad teórica de analizar el rumbo de las reglas que anteceden la conformación de los sujetos inscriptos en la sociedad contemporánea. Esta deconstrucción tendría como objetivo poner en discusión las categorías de masculinidad que construyen la identidad de los varones entendida como la posición de alguien que se “supone o se busca”, tarea que remite a la reflexión de quienes se sumergen consciente o inconscientemente en el camino de descubrirse a sí mismos desde un terreno que permita nuevos modos de pensar lo masculino.

Esta búsqueda de la propia identidad concita rasgos que caracterizan al sujeto y plantea la necesidad de repensarse. El sujeto contemporáneo se encuentra atrapado por normas que no pertenecen a este tiempo y que provienen de una visión andrógica cuyo efecto es la normalización, regulación y ordenamiento de la vida de las personas. La inadecuación entre esas normas y los cambios socioculturales a los que se asiste obligan a reconsiderar los conceptos productores de identidades sexuales. Por lo tanto, realizaremos un análisis del dispo-

sitivo cinematográfico como productor de un discurso con el cual se identifica un sujeto.

Nuestro trabajo busca explicitar diferentes niveles de transformación que contribuyan a la activación de formas que permitan comprender y sensibilizar sobre el problema del género. Entendemos por *sensibilización*³ lo que plantea Virgilí Pino al definirla como la capacidad que pueda tener una institución de conocer y aceptar la existencia de una dimensión de género. Constituye el primer paso para entender un proceso. Tiene por función dar a conocer inequidades que normalmente se ven como naturales para descubrir que pueden ser deconstruidas (Virgilí Pino 2014, 12-15). En este sentido, considera que una categoría de género debe surgir a partir de un trabajo con el sistema de significados sobre el ser varón y el ser mujer con el objetivo de “explicitarlo, reflexionarlo y deconstruirlo” (Virgilí Pino 2014, 36)

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

La película narra la historia de un joven que vive en un pueblo de la provincia de Buenos Aires a quien llevan preso por considerarlo partícipe necesario de un robo. El entramado social en el que vive colabora para que encuentre una salida a ese momento de su vida que lo obliga a dejar su pueblo. Es así que llega al conurbano bonaerense y logra ingresar a la Policía gracias a los buenos oficios de un familiar. Este hecho le otorga al film un marco escénico profundamente androcéntrico, lo que aporta y colabora en la constitución de los cuerpos que aparecen como dóciles, útiles y débiles ante la dominación política a la que obedecen en el seno de un universo donde el Estado perdió su eficacia material y simbólica. Al tiempo que su deslegitimación interviene en los conflictos sociales y provoca que los sujetos hagan lo que pueden con sus vidas (Mizrahi 2013).

1. La vida al natural

El Zapa (como le dicen en su pueblo) es un hombre oriundo del interior de la provincia de Buenos Aires. Su universo es cercano a la vida de campo. Vive tranquilamente, sin horarios, urgencia ni preocupaciones. Las personas que, como él, habitan el pueblo se relacionan entre sí como si fueran una gran familia. La película comienza mostrándolo junto a sus amigos en un bar del pueblo como viendo pasar el tiempo. Está tirado en una silla y su cuerpo habla por él. Junto al grupo, un policía mira en la misma dirección: parece atento, lo que responde a una exigencia laboral distinta de la que tiene el resto de los varones que comparten la mesa. Ellos, sentados en un tiempo ocioso; el policía, parado trabajando. Esto se observa en su actitud corporal, en su uniforme y en el pelo corto. La escena está construida a partir del ojo de una cámara que toma desde adentro del bar una mesa en la vereda. La calle del pueblo luce serena, solitaria y tranquila, sensación reforzada por la presencia de un solo auto. La posición y el movimiento de la cámara logran representar la fisonomía de un pueblo sin negocios en una mañana clara. La imagen en el fondo se completa con la fachada de una iglesia que confirma que aquella tranquilidad se debe a una vida de costumbres conservadoras y, por ende, “tan pura” como el cielo celeste. Esa paz, ese silencio, sólo se rompe cuando una mujer llama al protagonista desde la vereda de enfrente a los gritos: “Zapa, te llama el Polaco, ¡dale, apurate!”. El Polaco es su jefe y lo reclama desde una informalidad laboral que parece ajustarse al incumplimiento de horarios similar a la desidia con la que se realizan las tareas.

Tras el llamado de la mujer, el Zapa se toma la cabeza con las dos manos. La escena muestra la autoridad que parece tener la mujer sobre él, cuyo tono simula el de una madre que le avisa a su hijo que su almuerzo está listo, mientras el niño juega en la plaza con sus amigos. Este trato confirmaría la idea que se va planteando a lo largo de la película y es que el protagonista transita situaciones que van construyendo su subjetividad. El joven responde al llamado de la mujer levantándose de la silla, cruzando la calle envalentonado por las voces de sus compañeros, que le dicen “no te vas a perder eso, ¿no?”, “no te distraigas, Zapa, ¿eh?”. El joven le pregunta sobre lo que hizo la noche anterior, mientras la sigue con deseo, apura el paso y busca su mirada. Esta escena confirma que la masculinidad es una construcción social

frente a los otros, lo que Gilmore denomina “anclas síquicas o identidades psicológicas en las que la mayor parte de los individuos basan su percepción de sí mismos y su amor propio”, “un estado precario artificial que los muchachos deben conquistar con mucha dificultad”; esto responde además a una cultura como la que se presenta en América Latina urbana en la que “un hombre debe demostrar diariamente su virilidad enfrentándose a desafíos e insultos” (Gilmore 1994).

Zapa trabaja como cerrajero y Polaco es su jefe. Cuando entra en el local alguien dice: “Qué linda hora, ¿eh?”, con lo que queda establecida la informalidad laboral y el incumplimiento de horarios. Su jefe le espeta de inmediato: “¿Qué te sentás, pelotudo, no lo viste a Gómez? ¿Qué tenés en la cabeza? Mirá la llave que le hiciste, están hechas para la mierda”. Más tarde cuando el día transcurre, su jefe expresa: “Todas las semanas lo mismo, hace diez años que trabajás acá y no aprendiste a limpiar el banco”. En el universo que habita Zapa es natural que su jefe lo llame desde su catre y lo reprenda por haber hecho mal su trabajo. Esto prueba, por un lado, que su jefe asume, en la relación laboral, una concepción paternalista de un padre autoritario y por el otro, plantea justamente que la construcción de esa forma de trabajar responde a una informalidad que reproduce quien se atribuye el poder.

En ese contexto, el Polaco le encarga una tarea turbia, para lo cual cambia el tono de su voz y le dice “Zapita, esta gente es de confianza, andá con ellos”. Sin saberlo, el Zapa se verá envuelto en la comisión de un delito en la que su jefe lo traiciona. Éste intuye que algo malo hizo y confirma esa sensación cuando la policía va a buscarlo a su casa. A partir de allí pesa sobre él el cargo de partícipe necesario en el robo de una caja fuerte en calidad de cerrajero. “Mendoza, Enrique Orlando, alias ‘Zapa’, argentino, masculino, profesión: cerrajero”; así completan su perfil en la comisaría. Sin embargo, logrará salir de esa situación gracias a las mismas informalidades sobre las que se sostiene un entramado social que responde a lazos solidarios invisibles. Dicho entramado pone a Zapa en una posición casi infantil. No sabe qué hacer para defenderse y parece librado a las decisiones de los demás miembros de la familia y a la lógica de una sociedad patriarcal en la que los varones mayores se encargan de solucionar su “problemita”, lo que lo lleva a dejar su pueblo para pasar de un lado al otro de los barrotes. Su tío lo saca de la cárcel, resuelve el problema con la Justicia y le da

una dirección en Buenos Aires de alguien que lo va a ayudar. Todo muestra que el muchacho no sabe actuar en la vida y las palabras de su tío, al pie del micro que lo lleva a la ciudad, son la representación de dicho patriarcado: “De la vieja y de la familia, de eso, me encargo yo”. Como si fuera imposible pensar que su madre y su familia pudieran cuidarse por sí solos, es el tío, el varón de la familia, el que realizará esa tarea por él.

Obligado, entonces, por la circunstancia y respondiendo al consejo paternal de su tío, se sube a un micro que lo lleva rumbo al conurbano bonaerense. De fondo se escucha un pericón, típica melodía con la que se baila en la llanura pampeana, elemento sonoro utilizado para ambientar la escena que, además, establece el lugar geográfico de la República Argentina. La melodía está acompañada por una voz de mando ejecutada por el bastonero del pericón, que grita “A la voz de aura” y replica órdenes como: “¡Tome a la derecha!”, mientras su tío le sugiere que se suba a ese micro y se vaya del pueblo; “¡Prepárese para la demanda!”, mientras se prepara para otra vida lejos de casa y se hace cargo de su destino; “¡Para lo que viene!”, mientras imagina cómo será lo que la vida de ahora en más le ha de deparar.

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

Por otro lado, la melodía del pericón muestra un quiebre en la narración porque anuncia un cambio en la vida del personaje, que se ve obligado a dejar atrás una forma de vida por otra que desconoce. Pero, además, la escena se impone como pasaje. Zapa inicia un pasaje de niño a adulto. Con el cambio de ambiente cultural también se produce un cierre de un ciclo en la vida del personaje. Tendrá que dejar atrás quien era para dar paso a Mendoza, moldeado por las formas de vida

propias del conurbano bonaerense. Así llega a San Justo, partido de La Matanza, con todas las recomendaciones que le dieron en el pueblo y comienza un camino que lo lleva a incorporarse a la Policía Bonaerense, gracias a los buenos oficios de su tío, a quien le deben un “favorcito”.

Esta lógica paternalista que opera con relaciones verticales se traslada con él del campo a la ciudad y sobre todo de la cerrajería a la Policía Bonaerense. Al estar acostumbrado a responder a un mandato paternalista, no encuentra grandes dificultades para inscribirse en esta institución. Allí también responde a un páter, que en un primer momento está representado por el comisario Molinari pero encuentra en la figura del subcomisario Gallo el referente que lo acompaña y lo guía en sus primeros pasos dentro de una institución. La que responde a una lógica que les plantea un uso diferenciado del cuerpo, algo que para Fuller constituye “el soporte de significados que posibilita la lectura de cómo un grupo social se representa a sí mismo” (2001, 56), es decir, el comportamiento corporal cambia en Mendoza en su ingreso a partir del comportamiento de sus pares y sobre todo del de Molinari, quien se constituye como un ejemplo a seguir. Así Zapa, como le decían en su pueblo, queda atrás para dar paso a Mendoza.

2. Rito de pasaje

Desde que se baja del micro, Mendoza comienza sin saberlo un pasaje a la vez que se convierte en un espectador de lo que sucede dentro de la policía. Cada una de sus observaciones es tomada por una cámara subjetiva y constituye un elemento intradieético. Las escenas de la película se orientan desde Mendoza, que se transforma en el ojo que narra. Su ojo guía la mirada dentro de la fuerza policial. Es un espectador y al mismo tiempo es modelado como persona, como varón y como policía. Con su incorporación a la fuerza se produce un cambio identitario profundo. De alguna manera se lleva adelante un ritual que constituye lo que Turner considera “ritual del ciclo vital”, que marca el paso de una fase en la vida a otra. Pero además se observa un “ritual de afiliación” que logra a través de la fuerza aplacar la identidad del sujeto. Por lo tanto, el cambio de una vida a otra y el ingreso a la institución policial plantean dos rituales de pasaje que marcan profundamente la identidad del personaje (Turner 1988).

El pasaje que realiza Mendoza en la institución comienza con su ingreso irregular, sin la instrucción correspondiente, por lo que en los primeros días no tiene un arma, lo tienen como ayudante y no sale de la comisaría. En su instrucción se observa la inmadurez de Mendoza, que no presta atención y se distrae en las clases. La falta de personal hace que un superior lo envíe a la calle, aun antes de concluir su formación. Relativamente pronto se va involucrando en actividades cada vez más riesgosas. Algo en su instinto va cambiando y comienza a comportarse de manera más agresiva y osada.

La experiencia sexual con su instructora, llena de pasión, se convierte en violencia. Como si las tensiones que le producen su nueva ocupación y el cambio de rol que ésta le demanda (que incluye actos de corrupción) se traspusieran a su sexualidad. La instructora no tarda en observar este cambio en las relaciones sexuales, que pasan de apasionadas a violentas. Estas escenas revelan que Mendoza ha cambiado. Al comparar su comportamiento con la joven con la que habla en el campo al comienzo de la película y su relación con la instructora podemos observar una mutación que va operando en él a partir de que el oficial Gallo lo coapta para trabajar directamente con él. Ese proceso lleva a Mendoza a vivir en un estado “liminal” en el que ya no se relaciona con los otros bajo las mismas reglas con las que vivió hasta ese momento su vida. Si bien el rito de pasaje comienza cuando se sube al micro, las escenas evidencian que su comportamiento con las mujeres va cambiando. Una secuencia que confirmaría esta idea es la del comienzo de la película en la que una mujer lo llama a los gritos desde la vereda de enfrente, a quien aborda sólo porque ha sido envalentonado por sus amigos. Ambas escenas muestran un cambio en el personaje respecto de su relación con las mujeres. En la primera no se anima a preguntarle lo que hizo la noche anterior, mientras que en la segunda su relación llega a evidenciar una carga de violencia física, discursiva y coercitiva, lo que deja al descubierto una agresividad que no le pertenecía y que surge de haber perdido identidad, de haber sufrido cierto deterioro a la vez que, paradójicamente, alcanza instrucción y reconocimiento en la institución.

3. La institución policial

La película plantea, por un lado, el problema de la incorporación del personal a la institución, y por el otro, indaga en qué medida una institución se constituye a partir de las acciones de los sujetos que la integran y a la vez el modo en que son modelados por ella; es decir, en palabras de Sirimarco, “la formación impartida en las escuelas de ingreso a la carrera policial bien puede entenderse como una suerte de período liminal” (Sirimarco 2004, 62).

Desde esta clave de lectura el análisis sobre la construcción social indaga la incorporación del protagonista en la Policía Bonaerense, a partir de la cual opera en el personaje un cambio. La transformación se hace evidente en su cuerpo porque le cortan el pelo, le cambian la ropa, usa uniforme, lo obligan a hacer una instrucción, toma clases, tiene que hacer actividad física; al comienzo no entiende mucho, confunde identificaciones y se ríe fuera de lugar. Su ingreso a la institución constituye un momento de transición entre estados distintos, donde se instruye a sujetos civiles para convertirlos en sujetos policiales (Sirimarco 2004).

Mendoza se caracteriza por el manejo de los silencios. Las escenas están plagadas de momentos en los que sus intervenciones se realizan a través del silencio. Lo no dicho se establece como un rasgo positivo que juega a su favor y gracias a eso no discute, ni siquiera después de tres meses de no cobrar el sueldo por un error. Los silencios, además, contribuyen a que Mendoza oculte lo que no sabe. Su desconocimiento se observa en una escena en la que Gallo le entrega su propia arma y le aclara “esta arma es personal, mía” y le pregunta: “¿Sabés usarla?”. Mendoza piensa antes de responder y recibe el arma mientras Gallo grita: “No me apuntes a mí”. Él contesta: “Sí, en la colimba una vez la usamos”. Tras lo cual Gallo le dice: “No te vayas a tirar un tiro en las bolas, ¿eh?”. En otra escena, cuando va al polígono de tiro después de la práctica, recibe el blanco y observa que no dio en el centro ni una sola vez. La cámara toma su expresión en el momento en el que chequea el círculo en silencio, como si se pudiera ver la reflexión interna del personaje, del varón que no puede decir que no sabe. De manera que el ejercicio de la labor policial se encuentra “representado en los discursos y los procedimientos ‘machistas’ son los que han grabado en el sujeto policial, no sólo en sus actitudes sino también

en su cuerpo la violencia que la institución busca para establecerse como un instrumento de fuerza de la sociedad” (Sirimarco 2004, 73).

4. Los varones de la bonaerense

Mendoza aprende a incorporarse a la policía observando, en primer lugar, al comisario Molinari, quien desde el primer día expresa su profundo hastío por ese trabajo; la escena en la que se celebra la Navidad en la comisaría constituye el ejemplo más claro de esto. El ojo de la cámara toma el festejo alrededor de una mesa con bebidas alcohólicas. Aquí se puede ver que tanto Molinari como Mendoza, quienes, obviamente, tienen distintas jerarquías, están sentados a la mesa, mientras que sus compañeras policías, una de ellas “cabo primero”, sirven los platos. Esta escena indica que cuando se reproducen las tareas domésticas en el ámbito de la institución, sus jerarquías quedan de lado y la distribución de tareas responde a cánones sexistas previamente instituidos.

Al momento del brindis, a las doce de la noche, y como si de fuegos artificiales se tratara, son varios los que toman sus armas y comienzan a lanzar tiros al aire. Lo hacen mujeres y varones por igual. Mendoza aparece en la escena con pirotecnia en la mano, con sólo unas estrellitas inofensivas; el movimiento de la cámara lo toma cerrando el círculo alrededor de la mesa, centrando la imagen en una mujer que empuña una metralleta, un arma importante en la escena con la cual dispara al aire con una gran carga de agresividad. Esta escena ejemplifica, en términos de Butler, al género como *acto performativo*, que no se encuentra construido por el cuerpo sino por los actos cotidianos, repetitivos, los gestos y modos de actuar que condicionan (Butler 2006). En este sentido, la mujer policía estaría actuando —dentro de la fuerza policial— una masculinidad más lograda que la del propio Mendoza.

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

da clases de entrenamiento físico los apoda “mariquitas” cuando no resisten la carga de algún ejercicio. De este modo, ser mujer es una descalificación a la vez que opera como una forma de “superación de pruebas y desafíos, donde los iniciados son postrados por la humillación y los malos tratos, y donde los cuerpos son sometidos a nuevos entrenamientos y marcaciones” (Sirimarco 2004, 62).

Durante el festejo de Navidad se pasa de la mesa al baile después de las doce. En un momento, el comisario Molinari se aparta del grupo y se acerca tambaleando hasta una pared. La escena admite una doble interpretación: o bien que Molinari decide orinar allí o bien masturbarse. Esto último es sugerido por ciertos movimientos de cámara y un cambio de plano. A dicha escena le sigue otra en la que está sentado en un escritorio. Es un plano general en el que la cámara lo toma moviendo un juguete: un patrullero con un policía que lo conduce. Esta imagen remite a un acto de reflexión ligado a algún momento de la infancia, tal vez uno en el que se le pregunta a un niño: “¿Qué querés ser cuando seas grande?”; uno cuya respuesta probable pudiera ser: “Quiero ser policía”, “quiero ser bombero”. De allí se pasa a un primerísimo primer plano del rostro de Molinari bañado en sudor, con una mirada entre perdida y alterada, inundado de un profundo silencio interior, intervenido por la música de cumbia con la que se festeja Navidad. Es una escena en la que se pone de manifiesto la profunda decepción por su trabajo, la misma sensación con la que Molinari recibe en su primer día a Mendoza y le pregunta: “¿Querés ser policía?, ¿sabes dónde te metés?”. Dos preguntas que van en la misma dirección y confirman el hartazgo del personaje.

Su hastío podría ser comparado con el que manifiesta el personaje que encarna Matthew McConaughey en la película *El lobo de Wall Street* (Scorsese 2014) en una escena en la que junto a Leonardo DiCaprio comparten un almuerzo. Se ve a los dos personajes en una escena en la que el jefe le explica al empleado, recientemente incorporado, que para mantenerse en forma en esa actividad hay dos cosas claves que debe tener en cuenta como corredor de bolsa: en primer lugar, estar relajado, y en segundo lugar, tener el cerebro alerta. Para lo cual él se masturba por lo menos dos veces al día: “Es un tratamiento para no caer como el roble, para no implotar”, explica, al tiempo que fundamenta su postura enfatizando que en dicha actividad “no se sabe

nada”, “todo es un engaño”, “nada es concreto”; sus palabras traducen agobio por la tarea realizada y parecen justificar la desazón que opera en ciertas prácticas laborales. En ese sentido, volviendo al comisario Molinari, éste evidencia un cansancio y su posible actitud parece dar a entender su necesidad de no “implotar” para lograr estar relajado en un momento en el que está lejos de su familia, tiene que lidiar con escasos recursos y lleva sobre sus hombros una tarea que implica una gran carga de responsabilidad.

De alguna manera, para Molinari, la idea de hacer bien su trabajo se limita a que se cumplan las reglas y que los subordinados lo respeten. Su desazón se observa en expresiones como “estoy podrido”, “nadie me da ni cinco de pelota”, “¿hay algún sumbo que me dé pelota?”, “¡Tené compasión, Mendoza! Es lo único que te pido. Dejame tener la Navidad tranquilo”. O también: “Gallo, no arriesgue la vida al pedo”. A partir de estas expresiones el comisario se construye como un enunciador que evidencia cansancio en la tarea realizada, que considera que nadie lo entiende, que cree que sus subordinados no le hacen caso y que va perdiendo autoridad, lo que lo lleva a replantearse el valor de la vida propia y de sus compañeros.

En la madrugada posterior a los festejos navideños, dos de sus subordinados matan a unos jóvenes en un caso de “gatillo fácil”. Esto constituye un acto de irresponsabilidad del comisario, que no tuvo en cuenta la condición en la que se encontraban los efectivos al momento de ir a sus puestos. Mendoza, como en toda la película, sigue siendo el ojo que ve las acciones que se realizan. En este caso, observa desde adentro de la garita la manera en que sus compañeros tratan a los jóvenes que en breve serán las víctimas. Lo único que hace es limpiar el vómito de un joven que queda tirado en el asfalto mientras al final de la calle se ven dos cuerpos tirados. Para Molinari esa Navidad fue la última en la Policía Bonaerense, luego fue sumariado y dado de baja. Este espacio libre en la fuerza será ocupado por Gallo, más hábil, frío y calculador que Molinari. En este sentido, se evidencia la dicotomía que la película establece respecto del comisario y el subcomisario. Gallo se encarga de marcar la diferencia cuando asume como comisario. Ahora las cosas serán de otra manera: “Conducta, disciplina”. “Pido sacrificio y voy a dar el ejemplo”; con esas expresiones ocupa el lugar del páter, situación a la que accede por la baja reciente de Molinari

y como resultado de lo logrado con anterioridad en su desempeño dentro de la policía. En ese contexto se constituye como el referente de lo que la institución demanda para seguir adelante.

5. Las mujeres en la institución policial

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

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

Una noche, al salir del curso de instrucción, Mendoza es interceptado por su instructora. Ella se le acerca y le pregunta si quiere que lo alcance en auto hasta su casa. La mujer ya lo ha observado en clase interactuar con sus compañeros. Este personaje construye su género

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

En sus encuentros amorosos, llenos de ardor sexual, él ocupa el lugar dominante, cosa que queda clara desde el comienzo mismo de su relación. Ella se muestra muy maternal con él en su noviazgo: lo cuida, lo ayuda a elegir su uniforme, lo orienta en la compra de un chaleco antibalas. Esto es así hasta que cambia la posición de Mendoza en la institución. Cuanto más se incorpora a la lógica institucional de la policía y se gana la confianza de Gallo, más se va deteriorando la relación con su novia, quien entiende bien el destino al que conduce esa lógica. Sabe con certeza que si trabaja por la noche en las tareas que Gallo le encomienda, pronto terminará envuelto en hechos delictivos. Pero aun así parece entusiasmado con la posibilidad de ascender en la fuerza, incluso si ello implica ingresar a una trama de corrupción. Esto es lo que efectivamente sucede. Mendoza se involucra cada vez más en las tareas ordenadas por Gallo, que incluyen por ejemplo la recolección de coimas en una red de prostíbulos, al tiempo que la instructora se va alejando cada vez más de él hasta la ruptura final.

6. El sujeto al final de la historia

En muchos sentidos, Mendoza es un sujeto excluido de la sociedad.

En primer lugar, ha sido excluido del lugar en el que nació y del que era natural. En segundo lugar, aparece como un paria en la institución policial debido a su incorporación irregular: está dentro de la comisaría pero sin haber hecho la instrucción y por ello hace tareas que nadie quiere hacer: sirve café, limpia, cambia ruedas de los patrulleros, etc.

En tercer lugar, es discriminado en la instrucción por sus compañeros que lo hostigan en la clase y, luego, también sometido a las humillaciones generalizadas por parte de los instructores, que utilizan expresiones hirientes como “mariquitas”, “preparate aspirina”, “me tienen que besar los pies, manga de bichos”, “son una larva”, “sos un pajuerano” o “novato, maneje bien el arma”. Todos subjetivemas degradantes, recursos discursivos utilizados tanto para la humillación como para el sometimiento de los cuerpos a nuevos entrenamientos y marcaciones (Sirimarco 2004). Después de la instrucción y a medida que comienza a incorporarse a tareas más comprometidas, su jefe, Gallo, en una redada, le espeta: “Sacá el arma, boludo”, mientras da tiros al aire y le explica: “Así no se cubre”. Después le pregunta: “¿Te asustaste?”. Mendoza responde: “Nos iban a matar, ¿no?”.

En cuarto lugar, se siente excluido de la vida amorosa tras el final para él inesperado de su romance con la instructora.

En quinto lugar, la vida en la ciudad lo expulsa porque ya su casa no es lo que era en el campo. Si bien ambas responden a una manera de vivir la cultura de la pobreza (Herrán 1972) su casa no es el entramado afectivo compartido con su familia. La sociedad que habita en la ciudad lo expulsa porque le gritan por la calle “cana”.

Al final del film, Mendoza vuelve a su pueblo. Se lo ve cojeando, con una pierna lastimada, que tal vez nunca más ha de recuperar. Apenas si se reconoce al muchacho que se fue, ya es otra persona. La cámara toma la escena en la que vuelve. Baja del micro con su uniforme frente a los ojos del pueblo, regresa como un policía condecorado. Se fue como delincuente y vuelve como policía; se fue como niño y vuelve como hombre. Quien regresa no es el mismo varón. Ha aprendido una nueva forma de vida en la hostilidad de la ciudad. Esta transformación subjetiva profunda se pone de manifiesto cuando el Polaco, al final de la película, trata de implicarlo en otro delito. Entonces, para convencerlo le dice: “Si no fuera por mí no serías policía”, lo cual casi es cierto. Sólo que el Polaco no sabe que Zapa, el del campo, ya no existe. Quien está parado frente a él ya no es el mismo que se fue del pueblo. Y como no lo sabe, insiste: “No seas boludo”, tratando de que una vez más acceda a abrir otra caja fuerte robada. Zapa no accede y con la ayuda de Gallo le tiende una trampa al Polaco. Esta trampa evidencia un cambio en la persona de Zapa, dispuesto a vengarse de

su antiguo jefe. Ya no es el mismo. Hay allí un sujeto que se inscribe en un futuro distinto. El porvenir queda abierto al ensayo de nuevas maneras de ejercer su lugar de varón tras esta dolorosa experiencia. Experiencia que Bourdieu considera como la ortopedia que ejerce toda cultura sobre los cuerpos, una pedagogía que inculca una ética, una metafísica, una política. (Bourdieu 1998). En una sociedad compleja, el cuerpo es un soporte de significados que “atribuidos a la anatomía forman un repertorio que producido en los cuerpos y a través de ellos puede ser entendido como uno de los relatos más importantes sobre la masculinidad” (Fuller 2001, 57).

Conclusiones

La película nos permitió reflexionar sobre la masculinidad al interior de una institución como la Policía, desde la que se pueden indagar las subjetividades que en dichos organismos posibilitan pensar el problema del género a la luz de un modelo hegemónico profundamente andrógino centrado en el binomio de varón o mujer que han orientado los estudios de género.

Nuestra intención fue analizar la narrativa del cine contemporáneo en busca de las huellas que la masculinidad ha dejado en la sociedad argentina a partir de las representaciones sociales que responden a un modelo cuya norma determina, en gran medida, todas las acciones de los seres humanos en tanto sujetos sociales. Creemos que al desnaturalizar el género de este binomio contribuimos a sensibilizar sobre dicha inequidad. En este sentido, analizar a Mendoza desde el ritual de afiliación nos ha permitido observar los esfuerzos que se les plantea a los varones al representar una masculinidad impuesta por la cultura que los obliga a demostrar todos los días su condición de varón en su familia, en su lugar de trabajo, entre su grupo de amigos y en su relación con las mujeres. Asimismo, las instituciones también se instalan como las reproductoras del acto performativo por el cual los cuerpos van reproduciendo aquellos actos repetitivos, cotidianos, basados en enunciados que ordenan, organizan, afirman autoridad y deciden acciones. Será necesario instalar en las instituciones un marco de formación que acerque a los sujetos a desarrollar acciones capaces de sensibilizar para desnaturalizar prácticas instaladas que reproducen poder. Mientras tanto, la masculinidad seguirá siendo una categoría en

la que se instalen quienes respondan a roles hegemónicos ya arraigados socialmente. El niño sueña con ser alguien a partir de lo que ve en las acciones de los adultos, lo que impone una reflexión: ¿qué querés ser cuando seas grande?

Notas

¹ *El bonaerense*: película dirigida, escrita y producida por Pablo Trapero que se estrenó en la Argentina el 19 de septiembre de 2002.

² Michael Kimmel (1997) plantea que la masculinidad es un conjunto de significados siempre cambiantes que los varones van construyendo, que están constantemente fluctuando siendo desplegados en el terreno político social.

³ Virgilio Pino retoma el concepto de Sensibilización de Astelarra, quien lo define como el proceso de desarrollo de la conciencia de género; supone reconocer y aceptar la existencia de una dimensión de género en los ámbitos sociales. Se trata de identificar la problemática de la desigualdad e inequidad de género. Es una herramienta para crear conciencia por medio de la reflexión y abordar aspectos ocultos o naturalizados en las relaciones de poder de género; a la vez es una estrategia de aprendizaje que remueve las actitudes indiferentes a un problema social y promueve su cuestionamiento a través de la reflexión. La sensibilización de género busca que los participantes reflexionen en torno a lo femenino, lo masculino, a las asimetrías y desigualdades para generar procesos de cambio en el plano personal e institucional (Astelarra 2003).

Referencias bibliográficas

- BUTLER, J. (2006), “Regulaciones de Género”, trad. Moisés Sil, en: *Revista La Ventana*, 23, pp. 7-35, <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana23/judith.pdf>
- FULLER, N. (2002), *Masculinidades: cambios y permanencias*, Pontificia Universidad Católica de Perú Fondo Editorial, Lima.
- GILMORE, D. (1994), “El rompecabezas de la masculinidad”, en: *Hacerse hombre. Concepciones culturales de la masculinidad*, Paidós, Barcelona.
- GUBERN, R. (1992), *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Editorial Gustavo Gilli, Barcelona.
- GUTMANN, M. C. (1999), “Traficando con hombres: la antropología de la masculinidad”, en: *Horizontes Antropológicos*, 5(10), pp. 245-286.
- HERRÁN, C. (1972), “La cultura de la pobreza”, en: *Transformaciones*, 47, C.E.A.L., pp. 4-57, Buenos Aires.

- KIMMEL, M. (1997), “Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina”, en: VALDÉS, T. y OLAVARRÍA, J. (eds.), *Masculinidades: poder, crisis*, Ediciones de las Mujeres 24, Isis Internacional, Santiago.
- DE LAURETIS, T. (1992), *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*, trad. Silvia Iglesias Recuero, Cátedra, Madrid.
- MEDRANO, S. (2007), “Lo Masculino: construcción social de la Masculinidad en un grupo de varones a través de tres generaciones en Dartford, al sur de Inglaterra”, Tesis de Doctorado. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (Flacso).
- MIZRAHI, E. (2013), “Cine y cambio social en la Argentina de la última década (2002-2012). Una investigación acerca del cine argentino contemporáneo como pensamiento de las transformaciones socioculturales”, Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales, UNLaM, San Justo.
- SIRIMARCO, M. (2004), “Marcas de género, cuerpos de poder: discursos de producción de masculinidad en la conformación del sujeto policial”, en: *Cuadernos de antropología social*, 20, pp. 61-78.
- TURNER, V. W. y RÍOS, B. G. (1988), *El proceso ritual: estructura y antiestructura*, Taurus Alfaguara, Madrid.
- VIRGILÍ PINO, D. (2014), “Reflexiones teórico-metodológicas sobre sensibilización y capacitación en género. Apuntes de una propuesta para su implementación en contextos grupales”, en: *La ventana. Revista de Estudios de Género*, V(40), pp. 7-58. Universidad de Guadalajara, México, <http://www.revistascientificas.udg.mx/index.php/LV/article/view/1220/1101>.

SUBJETIVIDAD

ESTADO Y PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD EN *EL BONAERENSE*

Esteban Mizrahi

1. El declive de las instituciones modernas

Gran parte de las producciones cinematográficas de Pablo Trapero da cuenta de la realidad institucional en que se forjan las subjetividades contemporáneas en nuestro país. En su filmografía tiene lugar un pensamiento simultáneo de las instituciones y de las subjetividades que las habitan, o mejor dicho, del entramado institucional que activamente las produce. En sus películas, instituciones de referencia como la fábrica (*Mundo grúa* - 1999), la policía (*El bonaerense* - 2002), la prisión (*Leonera* - 2008), el hospital (*Carancho* - 2010) exceden por mucho el papel de telón de fondo o marco escénico en el que se desarrollan los argumentos y pasan a tener un lugar tan o más protagónico que el de sus personajes principales. Sintomáticamente, se trata en todos los casos de aquellas instituciones disciplinarias que la modernidad produjo con el fin de crear cuerpos dóciles, es decir, cuerpos que a la vez que acrecientan sus fuerzas en términos de utilidad se debilitan en términos de dominación política y se vuelven obedientes. Porque el objetivo de estas instituciones, como explica Michel Foucault, es la disciplina. Y la disciplina “disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una ‘aptitud’, una ‘capacidad’ que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta” (Foucault 1976, 142).

Sin embargo, no es esto lo que ocurre en las instituciones disciplinarias que Trapero nos presenta y cuya lógica (dis)funcional nos permite pensar. Tampoco es lo que acontece con las subjetividades modeladas por estos dispositivos. Uno se enfrenta más bien a un mundo residual que, por su mismo carácter, tampoco puede ser pensado como mundo.

No existe un orden, ni establecido ni *ad hoc*. Sólo se observan prácticas, discursos e imperativos institucionales que perviven en un horizonte de devastación sin que los asista ninguna coherencia ni fuerza vinculante. En sus películas, los diferentes personajes van reproduciendo fragmentos inconexos de retóricas institucionales que giran en el vacío. Estas hilachas discursivas establecen un contrapunto con sus prácticas. Y los diversos recorridos subjetivos están atravesados por esta imposibilidad. En este contexto casi todos los personajes son más bien ambiguos. En mayor o menor medida sus prácticas son bienintencionadas, oportunistas, cínicas o perversas. Y, en casi todos los casos, absurdas. Trapero nos pone en presencia de realidades institucionales cuyas retóricas están desprovistas de peso normativo para los agentes que las transitan. Sucede que las instituciones sociales en tanto dispositivos que establecen expectativas de conducta extraen su fuerza vinculante de su acoplamiento con el poder del Estado (Habermas 1991, 167). Pero como el poder estatal no es algo que esté dado de una vez y para siempre en una Constitución Nacional sino que sólo existe en su ejercicio efectivo, el panorama al que nos enfrentan las películas de Trapero es el de instituciones y subjetividades desbordadas, literalmente, *fuera de quicio*. Y el *quicio* ausente es el Estado soberano moderno. En tal sentido consideramos que un análisis de su obra fílmica permite echar luz tanto sobre la modalidad de su ausencia como sobre sus efectos subjetivos e institucionales.

2. Variaciones sobre el concepto de Estado

Los politólogos alemanes Philipp Genschel y Bernhard Zangl observan que en la literatura científica contemporánea aún es frecuente definir al Estado como “una institución que se especializa en ejercer la dominación política en un territorio determinado. ‘Dominación’ significa aquí la capacidad para, primero, tomar decisiones colectivamente vinculantes (competencia decisoria), segundo, plasmar estas decisiones con medios organizativos adecuados (competencia organizativa) y, tercero, que ellas pueden ser justificadas normativamente de modo que en gran medida encuentren la adhesión libre y voluntaria de los sujetos de dominación (capacidad legitimatoria)” (Genschel-Zangl 2008, 431-432). Los autores reconocen que esta definición nunca se ajustó a la realidad efectiva de los así llamados “Estados fallidos”

(*failed states*) y que refleja cada vez menos la realidad de los Estados desarrollados occidentales. Sin embargo, sigue pareciendo plausible y hasta obligatoria porque expresa la ambición institucional que forjó el desarrollo del Estado en los países occidentales hasta el apogeo del Estado benefactor en la segunda mitad del siglo XX. Esto es: la ambición de concentrar en sus manos no sólo los medios materiales para la dominación política sino también los discursos legitimatorios. Desde entonces el Estado se ocupa, cada vez con mayor frecuencia, de coordinar, integrar, impulsar y completar prácticas de dominación ejercidas por actores no estatales en lugar de monopolizar su ejercicio. Delega crecientemente decisiones con fuerza vinculante en organismos internacionales al tiempo que privatiza funciones organizativas que antes asumía directamente (Genschel-Zangl 2007, 12 ss).

Esta retracción del Estado pone término a un largo y sostenido proceso de estatalización que tuvo lugar en Occidente a partir de que, en los albores de la modernidad, las sociedades perdieran los lazos de sangre, proximidad, pertenencia y jerarquía que articulaban sus prácticas. Disueltos los lazos tradicionales, los individuos son reconocidos por sí mismos más allá de su inscripción en algún colectivo determinado. Pero este desarrollo, como advierte tempranamente Hobbes, lejos de dar paso a un mundo deseable pronto se transforma en un escenario aterrador si el Estado no logra monopolizar en manos del soberano el ejercicio de la violencia. En una sociedad de individuos libres e iguales la distribución anárquica del poder genera un estado de inseguridad absoluta, del que sólo es posible salir con el monopolio de la violencia por parte de un soberano. Así, “al monopolizar todos los poderes políticos, el Estado absoluto *libera a los individuos* del miedo y les permite existir libremente en la esfera privada” (Castel 2004, 20).

Por tal motivo, el ejemplo más contundente de la eficacia material y simbólica del Estado quizás sea el que encuentra su sello en la expresión “El Estado soy yo” atribuida a Luis XIV, el monarca que gobernó Francia en la segunda mitad del siglo XVII hasta su muerte y que constituye también el punto de partida para el desarrollo moderno del Estado. Se trataba de una monarquía absoluta basada en una autoridad subjetiva cuyo mecanismo de dominación venía determinado por criterios racionalistas. “El Estado soy yo” podía ser dicho sólo por un individuo: el monarca absoluto. Sus decisiones eran efectivamente

vinculantes porque contaba con una maquinaria policial, jurídica, administrativa y económica (colbertismo o mercantilismo) que las hacía cumplir. Esa maquinaria tenía la capacidad de llevar adelante acciones de alcance universal porque garantizaba la apropiación territorial mediante políticas represivas según diversas formas de control de los conflictos internos y externos. Esto suponía no sólo la capacidad simbólica para instituir determinados patrones a las prácticas sociales, es decir, para instituir normalidad, sino también la capacidad para castigar eficazmente al resistente. De hecho, Luis XIV gobernaba por decretos e intervenía en la Justicia mediante órdenes de detención y control de la policía secreta. Por ello, al decir de Foucault, “la policía del siglo XVIII, a su papel de auxiliar de justicia en la persecución de los criminales y de instrumento para el control político de las conjuraciones, de los movimientos de oposición o de las revueltas, añade una función disciplinaria. (...) La organización del aparato policíaco del siglo XVIII sanciona una generalización de las disciplinas que alcanza las dimensiones del Estado” (Foucault 1976, 218).

No se trata, por lo tanto, del Estado actual. Ni siquiera de un Estado deseable. Pero sí de un modelo de funcionamiento estatal eficaz. Esta eficacia no consistía en otra cosa más que en la extendida creencia, arraigada en un colectivo social específico, a saber: la ciudadanía, de responder a una cierta unidad de dominación que, constituida en ordenamiento jurídico, alcanzaba validez efectiva en un tiempo determinado y en el marco de un territorio bien definido. La creencia ciudadana en esa unidad de dominación fue, precisamente, el elemento que le permitió al Estado garantizar la convergencia de las diferentes esferas de vida cuyas dinámicas respectivas comienzan a divorciarse en la modernidad. O al menos, para decirlo con mayor precisión, garantizar su posibilidad, tanto desde el punto de vista institucional como desde el subjetivo. La custodia activa del Estado fue lo que permitió la convergencia entre las diversas instituciones que, de manera correspondiente, producía subjetividades tendientes también a la coherencia en sus trayectorias vitales.

Bajo la égida del Estado, el mundo moderno supo establecer las condiciones para la vigencia armónica de tres dimensiones distintas de la ley: 1) ley simbólica en tanto estructurante de la subjetividad; 2) normas jurídicas en cuanto vertebradoras del cuerpo político, y 3)

reglas sociales como articuladoras de las relaciones intersubjetivas. El Estado garantizaba, con todo lo que esto significa, la concordancia posible de estos tres órdenes: simbólico, jurídico y social (Lewkowicz 2006, 189). La existencia del sujeto era minuciosamente custodiada y tenida literalmente en *cuenta* por el Estado: partidas de nacimiento, documentos de identidad, cambios de domicilios, actas de defunción son sólo algunos ejemplos de este ejercicio permanente de control estatal sobre el cuerpo de los individuos. Pero al mismo tiempo, el Estado se las arreglaba para componer un universal integrando las diferencias propias de los diversos grupos en pugna dentro de un espacio vital determinado.

Por esta razón, Hegel consigue pensar al Estado como una instancia distinta de la sociedad civil e irreducible a su esfera de intereses. No obstante, como explica Foucault, “en una sociedad donde los elementos principales no son ya la comunidad y la vida pública, sino los individuos privados de una parte, y el Estado de la otra, las relaciones no pueden regularse sino en una forma exactamente inversa del espectáculo (...) Nuestra sociedad no es la del espectáculo, sino de la vigilancia” (Foucault 1976, 219-220). Y la policía, en este contexto, no es otra cosa que un aparato estatal cuya función principal, aunque no exclusiva, consiste en hacer reinar la disciplina en la escala de la sociedad porque actúa precisamente en aquellos espacios no disciplinarios donde las instituciones cerradas como las fábricas, los ejércitos o las escuelas no intervienen.

En los países occidentales, este funcionamiento del aparato estatal se mantuvo con toda su gama de grises hasta la crisis del Estado benefactor a comienzos de la década del setenta. Alain Supiot sostiene que “la invención del Estado providencial permitió controlar el doble movimiento de individualización y de interdependencia que actúa en las sociedades industriales (...). El Estado logró así recobrar su legitimidad asumiendo el rostro de un Soberano benévolo que tolera la discusión y es capaz de responder a todas las expectativas y remediar todos los males” (Supiot 2007, 219). Tal vez éste haya sido el último intento histórico del Estado moderno de recobrar su legitimidad y la fe en su soberanía tras las experiencias nefastas de los Estados totales tanto de índole fascista como comunista. Desde entonces, debido a múltiples y

complejos fenómenos de orden económico, científico, tecnológico y político, el Estado se ve imposibilitado de seguir cumpliendo este rol.

Si bien este fenómeno no es exclusivamente argentino o latinoamericano, lo cierto es que la retracción del Estado ha golpeado con especial dureza nuestras realidades porque se implementó en el marco estratégico de lo que Armando Poratti denomina *el antiproyecto*. Según Poratti, el antiproyecto tiene como objetivo principal la sumisión incondicionada a los poderes globales y para ello desarrolla una estrategia militar y económica basada en el terror. Básicamente, porque el terror impide proyectar y sin proyección no es posible la acción humana concertada que organiza a una multitud en pueblo. En una primera etapa, el antiproyecto se apodera *de facto* del aparato estatal para llevar adelante una política represiva destinada a la destrucción y desmovilización de los recursos humanos más valiosos; en una segunda, se erige contra el Estado mismo a través de políticas económicas de endeudamiento y desfinanciamiento integral. Al terrorismo de Estado le sucede el terrorismo económico: “En el momento de terrorismo de Estado asistimos a la desorganización de las estructuras, desde ya de las estructuras políticas. (...) En el momento del terrorismo económico, se lleva a cabo la entrega del patrimonio público y la extranjerización de los sectores privados de la economía, junto con el proceso fundamental de destrucción de la clase obrera, conducida a la marginalización” (Poratti 2009, 673). Con un Estado desfinanciado y retraído, las diversas instituciones quedan libradas a sus dinámicas respectivas y la convergencia entre sus lógicas funcionales apenas si se produce.

Por esta razón, resulta muy difícil, si no imposible, reconocer los rasgos distintivos del Estado moderno en la fisonomía de las instituciones que nos propone la filmografía de Trapero. Se trata más bien de instituciones modernas sin un Estado que les sirva de plafón; conservan intactas su retórica y su estructura normativa pero carecen de toda fuerza vinculante. Este hiato profundo entre validez y facticidad, entre las reglas y su eficacia, que tiene lugar en todas las instituciones, afecta con singular vigor a aquellas cuya función específica consiste en velar, precisamente, por el cumplimiento de la ley. La persistencia en el tiempo de esta contradicción entre discurso y realidad sostenida a plena luz del día es lo que imposibilita toda crítica, e incluso todo pensamiento respecto de la propia posición, y da lugar a la producción

en gran escala de subjetividades cínicas que naturalizan estos procesos en términos de la fuerza de las cosas mismas. En efecto, como sostiene Sloterdijk, “los cínicos no son tontos y más de una vez se dan cuenta, total y absolutamente, de la nada a la que todo conduce. Su aparato anímico se ha hecho, entre tanto, lo suficientemente elástico como para incorporar la duda permanente a su propio mecanismo como factor de supervivencia. Saben lo que hacen, pero lo hacen porque las presiones de las cosas y el instinto de autoconservación, a corto plazo, hablan el mismo lenguaje y les dicen que así tiene que ser. De lo contrario, otros lo harían en su lugar y, quizá, peor. De esta manera, el nuevo cinismo integrado tiene de sí mismo, y con harta frecuencia, el comprensible sentimiento de ser víctima y, al mismo tiempo, sacrificador. Bajo esa dura fachada que hábilmente participa en el juego, porta una gran cantidad de infelicidad y necesidad lacrimógena fácilmente vulnerable” (Sloterdijk 1989, 40).

A continuación, analizaremos cómo se presenta en *El bonaerense* tanto la realidad institucional de la policía como la producción de subjetividad en un horizonte social caracterizado por la retracción del Estado.

3. Retórica estatal en un mundo al margen de la ley

A diferencia de *Mundo grúa* (1999), en la que el horizonte de la fábrica y el complejo entramado de relaciones sociales que subyace a esta forma de organización del trabajo está presente como pérdida, es decir, en la apremiante materialidad de su ausencia, en *El bonaerense* (2002) se presenta la realidad de una institución estatal en un universo en que el Estado ha perdido buena parte de su eficacia material y simbólica. Si en *Mundo grúa* Rulo encarna una subjetividad que ha quedado huérfana de la institución que la produjo, en *El bonaerense* es la propia institución policial la que aparece, si no como huérfana, al menos sí como desacoplada respecto del universo simbólico que la ha instituido y dentro del cual encontraba su razón de ser.

Ambas películas giran en torno a las peripecias de un personaje central: Rulo en *Mundo grúa* y Zapa en *El bonaerense*. Rulo aparece desde la primera escena modelado por la fábrica de manera tal que incluso en su casa viste ropa de trabajo, incluso cuando hace tiempo que está desempleado y su cuerpo apenas si cabe en esta suerte de segunda

piel. Con Zapa es distinto: presenciamos una sucesión de operaciones por las cuales la institución policial modela su cuerpo y sus prácticas hasta transformar a ese desaliñado cerrajero de un pueblito perdido en la provincia de Buenos Aires en un agente de la Policía Bonaerense activa en el conurbano. Lo mismo ocurre con Julia Zárate en la prisión de *Leonera*: entra una joven universitaria, temerosa y abatida por las circunstancias, y se fuga una reclusa capaz de generar y desactivar a voluntad un motín en el penal. Por tanto, la estrategia narrativa respecto de la institución en la que se referencia el personaje central es, también aquí, la opuesta. Expulsión, en el primer caso, y cooptación en los otros dos. Sin embargo, en *El bonaerense* se percibe con claridad que los dispositivos institucionales ya no logran modelar los cuerpos ni las conductas de los actores conforme a sus propias retóricas y presupuestos funcionales. Esto no significa que tales dispositivos no produzcan efectos. Más bien todo lo contrario: transforman de plano la vida de quienes entran en contacto con ellos. Pero el sentido de esta transformación es completamente aleatorio, fortuito y, casi siempre, está en contradicción explícita con el mandato formal de la institución. Aparece, entonces, la contingencia como hilván de la trama. Y éste es el rasgo principal que caracteriza la existencia social en condiciones de fluidez, es decir, en ausencia de un mundo institucional coordinado por el Estado.

Como explica Ignacio Lewkowicz, “en condiciones sólidas, dos términos que se encuentran producen un encastre; el encuentro deja instituido el vínculo entre los encontrados. El encuentro en el sólido es fundante, como un axioma del que luego se derivan teoremas. En cambio, en fluidez, los que se encuentran de manera contingente sostienen el encuentro de manera contingente; ningún encuentro cancela la contingencia originaria. Nace en contingencia, no se hace luego necesario” (Lewkowicz 2006, 229). Zapa no deja su pueblo ni su oficio de cerrajero por propia voluntad. Su viaje al conurbano bonaerense para ingresar en la fuerza policial no está motivado por ninguna vocación de servicio ni por lo apremiante de su situación económica. Se le presenta más bien como única vía de escape por haber participado involuntariamente en un delito: abrió por encargo de Polaco (su empleador) una caja fuerte para un par de desconocidos que estaban confabulados con su jefe para robar. Los policías que lo

detienen y encierran en el calabozo de la comisaría local saben que Zapa fue embaucado. Y no ignoran que para un hombre joven de su condición socioeconómica (a la que ellos mismos pertenecen) este encierro preventivo puede, con cierta naturalidad, continuar de manera indefinida. Por lo tanto, ellos mismos se encargan de tranquilizarlo y contactar a su tío Ismael, principal de la Policía Bonaerense, para que destrabe la situación.

Lo que ocurre a continuación puede resultar sorprendente: apelando a la devolución de viejos favores, el tío tramita su ingreso a la fuerza policial. Zapa pasa de un lado al otro de las rejas, de vigilado a vigilante. Según Malena Verardi, “lo paradójico de la historia es que el protagonista ingresa a la policía como resultado de haber cometido un delito. Esta ‘iniciación paradójica’, como la llama Gonzalo 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” (Verardi 2008, 134).

Pero esta lectura soslaya que la real desarticulación de un entramado institucional produce efectos subjetivos que excluyen alternativas, a la vez que generan expectativas positivas y negativas para actuar en las diversas circunstancias. El resultado consiste en una difusa acumulación de saberes que, si bien no logra conformar una experiencia por lo resbaladizo del escenario, sí condiciona en cada caso la toma de decisiones. El respeto a la normativa y a los procedimientos instituidos queda exclusivamente supeditado a razones de oportunidad y conveniencia.

En el que nos ocupa, los policías del pueblo conocen a Zapa y a su familia. Les consta que a lo sumo actuó de manera ingenua e imprudente. No tuvo intención de robar por más que su participación haya sido determinante para la comisión del delito. Y tampoco desconocen la comprobada ineficacia de los servicios de justicia para los jóvenes de su condición social, es decir, provenientes de los sectores populares abandonados a su propia suerte por la crisis del Estado benefactor. Estos jóvenes, expulsados a los márgenes del mercado laboral, son el blanco privilegiado de las políticas de *mano dura* implementadas en

los noventa en nuestro país y de *tolerancia cero* en los países centrales. Al respecto, Loïc Wacquant señala que aún en estos países “el grosero desequilibrio entre la actividad policial y el derroche de medios que se le consagra, por una parte, y el atestamiento de los tribunales y la escasez agravada de recursos que los paraliza, por la otra, tienen todo el aspecto de una *denegación organizada de justicia*” (Wacquant 2000, 40). Y esta denegación resulta aún más alevosa en nuestras realidades porque la misma policía está totalmente desfinanciada, tal como se muestra en la película. O mejor dicho: financiada sólo para el ejercicio de un accionar represivo brutal y nunca disuasivo o preventivo. Entonces, descartada de plano una resolución formal del conflicto por la vía judicial, sólo se puede recurrir a la vía informal, es decir, a los vínculos personales. Allí radica lo *necesario*; lo demás es *contingente*.

Contingente es, por ejemplo, que un familiar de Zapa tenga un cargo de cierta jerarquía dentro del escalafón policial de la provincia de Buenos Aires. Podría no haberlo tenido. Resulta contingente pero no improbable, dado que la gran mayoría de sus miembros comparten con él el sector socioeconómico de procedencia. Menos probable hubiera sido que un familiar suyo ocupara una posición de cierta influencia dentro de la Justicia o de la política o de la dirigencia económica. Pero aun cuando éste hubiera sido el caso, subsistiría el interrogante por lo conducente de esta relación para desarticular el conflicto. Porque si bien son fluidos los vínculos informales que suelen tener los miembros de la policía con magistrados, políticos y empresarios de todos los niveles, en principio esto no implica que se pueda recurrir a ellos para despejar una situación como la planteada. Por su origen de clase y por el marco de precariedad en que llevan adelante sus tareas, los policías comparten con sus pares no sólo las problemáticas propias de la institución sino también la experiencia de que la informalidad es lo único que permite la subsistencia de los individuos en condiciones económicas de extrema vulnerabilidad generadas por la retracción del Estado y su consecuente desacople institucional.

Este desacople es, precisamente, lo que entorpece hasta la imposibilidad la resolución formal de conflictos a través de los mecanismos previstos por las instituciones. De ahí que en la película adquiera cierta plausibilidad la imagen de la Policía Bonaerense “como una suerte de familia ampliada, regida por reglas que no responden a una normativa

institucional sino a una lógica propia definida a partir de las relaciones interpersonales, signadas a su vez por una cadena de favores, deudas, lealtades y traiciones” (Verardi 2008, 138). En todo caso, se trata de una familia disfuncional en la que tampoco están muy claros los roles, la autoridad o la jerarquía. No se trata, entonces, de una familia en el sentido tradicional del término. Aún más, en el caso de la policía, los efectos del desacople institucional recaen sin remedio sobre cada uno de sus miembros sin importar el rango que ocupen en el escalafón. Incluso la jerarquía misma parece, hasta cierto punto, corroída y debilitada tanto en relación con las potestades propias de los cargos como en el ejercicio efectivo de la capacidad de mando.

Hay varias escenas que dan cuenta del proceso de deterioro de la jerarquía dentro de la institución. Tal vez la más notable sea aquella en la que Zapa, ya transformado en el agente Mendoza, acude al comisario Molinari porque lleva tres meses sin cobrar el sueldo:

Mendoza: Es el tercer mes que no me pagan, comisario...

Molinari: Bueno... Pero ya te dije que lo íbamos a hablar, Mendoza...

Mendoza: Sí. Pero el tema es que yo tengo que pagar la pieza...

Molinari: Bueno. Pero yo ya te lo dije, Mendoza... ¡Cuántas veces querés que te lo diga! ¿Vos te pensás que porque yo estoy sentado acá a mí me dan pelota? No. No es así. Teneme compasión, Mendoza. Dejame tener una Navidad tranquilo. Es lo único que te pido. Nada más. Nada más.

Mendoza: Está bien.

La resolución de esta escena anticipa buena parte de la trama. Porque frente a la *impotencia* del comisario Molinari se perfila la *potencia* del subcomisario Gallo. En efecto, la escena se resuelve cuando Gallo, callado pero atento al intercambio entre ambos, le pide a Mendoza que lo espere afuera de la oficina de Molinari. Acto seguido sale detrás de él y, luego de responsabilizar a una agente por la situación en la que se encuentra Mendoza, le ordena que le haga un adelanto de *caja chica* del salario adeudado. Nuevamente, estamos frente a una solución informal que es vital para la subsistencia económica de Mendoza pero que le genera compromisos personales con Gallo, de los que en algún

momento tendrá que dar cuenta. Por eso, Horacio González interpreta que “en la caparazón policial se alberga una vida popular sin redención, tomada en su doble aspecto de lucha por la supervivencia y de uso del chantaje para la acumulación particular de riquezas” (González 2003).

Mendoza es consciente de ello y cuando le agradece a Gallo por el gesto, éste le contesta: “Hago lo que puedo”. Ese *poder hacer* es, precisamente, lo que caracteriza al personaje de Gallo a lo largo de toda la película. Su potencia se basa en una instrumentalización cínica de los discursos morales, destinados a interpelar y responsabilizar a los demás pero nunca a modelar sus propias prácticas. Gallo es un cínico porque “reconoce, en el particular contexto en el cual opera, el rol preeminente desplegado por ciertas *premisas epistémicas* y la simultánea ausencia de reales *equivalencias*. Comprime preventivamente la aspiración a una comunicación dialógica entre pares. Renuncia desde el comienzo a la búsqueda de un fundamento intersubjetivo para su praxis, como también a la reivindicación de un criterio compartido de valoración moral” (Virno 2003, 96). Cuando Gallo suceda a Molinari en el cargo de comisario se lo verá operar siempre de la misma manera. No se trata, entonces, de saber si Gallo es más o menos corrupto que Molinari, sino de entender que ambos representan dos posibilidades de posicionamiento subjetivo frente al cortocircuito institucional que producen la presencia incólume del mandato, por un lado, y la ausencia de los medios adecuados para su realización, por el otro.

De hecho, mucho antes de la escena mencionada podemos ver otra en la que el mismo comisario Molinari se muestra desbordado ante el reclamo, en principio genuino, de un agente subalterno:

Molinari: ¿Sabe qué pasa, Osorio? Cuando no es la unidad, es la nafta, cuando no es la nafta, es... Ya estoy podrido. ¿Acá qué pasa ahora? ¿Nadie me da ni cinco de pelota? Es un quilombo, viejo. Esto es un quilombo.

Osorio: Pero me manda al muere así.

Molinari: Eh...

Osorio: Ronco pidió médico... Lo llamé... ¿Usted no lo llamó?

Molinari: Sí. Yo a Ronco no tengo por qué llamarlo. Cómo quiere que se lo explique. No hay manera en que usted me

pueda entender. Eh, Osorio, cómo me tiene que entender usted a mí. Dígame la verdad.

Osorio: ¿Y solo voy a ir?

Molinari: ¿Acá hay un puto sumbo que me dé pelota? Ronco a mí me chupa un huevo y usted lo tiene que saber eso. Qué quiere que le diga. Agarre cualquier milico y lléveselo. ¿Cómo quiere que se lo diga?

Osorio: No...

Molinari: ¡“No” qué!

Osorio: ¿Cómo vamos a ir? ¿Caminando? ¿En *coletivo*?

Molinari: ¡Sí! Váyase caminando. Tómese un colectivo. A mí me importa un carajo cómo se va a ir. Usted se puede tomar un colectivo. O se puede ir gateando si quiere. Pero váyase a la mierda. ¿Cómo quiere que le diga? Y si usted no me hace caso a mí, mire lo que le digo, Osorio, lo voy a rajar a patadas de acá adentro. Agarre a éste [por Mendoza, que estaba arreglando una máquina de escribir] y lléveselo. ¡Cuál es el problema! ¡Agárrelo y llévelo! ¡Ya!

Osorio: ¿A éste?

Molinari: ¡Sí! ¡A éste! ¡Vamos! A volar, pájaro. A volar. ¡Ya!

En este cruce se advierte que ambos personajes están sumidos en una profunda perplejidad. Osorio porque no puede representarse a sí mismo como un agente de la policía actuando en un ambiente hostil sin el respaldo de una pareja ni con un medio de locomoción oficial; Molinari porque ya no tiene capacidad de respuesta frente al flujo permanente de demandas, en principio legítimas pero irresolubles en función de las circunstancias. Esa perplejidad que los invade no es un rasgo de personalidad sino el efecto subjetivo de la radical contingencia en la que se inscriben sus prácticas dentro de la institución. Esta perplejidad, como señala Lewkowicz, no es más que “la experiencia de que lo configurado se está desligando. Lo configurado no es lo instituido que provee una forma de devenir, sino lo que se está descomponiendo en esta deriva actual” (Lewkowicz 2006, 185-186). Esto explica también algo que, por su misma insensatez, sería incomprendible en cualquier otro contexto. A saber: que la disparatada orden de Molinari sea efectivamente cumplida. En la escena siguiente

se ve al aspirante Mendoza, aún sin haber terminado su instrucción y, por tanto, sin permiso para portar armas, dejar sus tareas de oficina y pasar a desempeñarse en la calle. Todavía no es un policía. Pero su uniforme lo asemeja tanto a los dos agentes que lo acompañan que no es posible distinguirlos.

Esta virtual indistinción entre un aspirante y un agente no sólo refuerza la pérdida de jerarquías dentro de la institución sino que, como consecuencia de ello, también pone en riesgo a sus miembros, en especial, a Mendoza. Y si a esta situación se llega por la impotencia del comisario Molinari, una vez más será la intervención de Gallo, su contracara, la que logre mitigar el conflicto a través de una solución informal. Puesto en conocimiento de que Mendoza está desarmado, Gallo le presta un arma (personal, no oficial) para que se proteja hasta tanto reciba la suya reglamentaria. Como en todas las acciones en que participa Gallo, campea la ambigüedad. Porque el arma capaz de protegerlo también lo expone sobremanera a otros riesgos. Y, sin embargo, rechazarla es, literalmente, impensable.

La ambigüedad constitutiva del accionar de Gallo se juega ejemplarmente en el cierre de la película, cuando ayuda a Mendoza a vengarse de Polaco. Aquí el costo es demasiado alto para Mendoza: no sólo termina rengo sino cómplice de robo y asesinato. Al igual que en el comienzo del film, la confianza en su jefe lo lleva a exponerse más de la cuenta. No puede prever la maniobra de Gallo para quedarse con el dinero del robo que el Polaco le propone realizar en esta ocasión. Mendoza no puede anticipar que Gallo va a irrumpir en la escena una vez que él haya esposado a Polaco, tal como estaba convenido, pero no para detenerlo sino para matarlo y hacerse con el botín. Con un arma Gallo asesina a Polaco y con otra le dispara a Mendoza en una pierna. Luego arregla las cosas para que el crimen parezca un enfrentamiento en el que el agente mata al maleante y sale herido por intentar proteger a su superior. Esta acción le vale a Mendoza su ascenso a cabo. No debido a sus méritos como agente sino a toda una trama urdida en base a favores, venganza y traición.

Aguilar interpreta que este desenlace es, precisamente, el resultado de una traición de Gallo a Mendoza. Y más aún, afirma que en toda la película se escenifica la traición “como un acto burocrático tan necesario para la policía como tomar una denuncia o labrar una infracción”

(Aguilar 2008, 45). Esto es muy discutible. Mendoza logra un ascenso que jamás hubiera conseguido sin estar bajo el ala protectora de un cacique como Gallo. Mendoza es quien acepta con cierta picardía la propuesta de reemplazar a Cáneva como recaudador del comisario o de la comisaría o de ambos, en burdeles, garitos, desarmaderos, etc. Ve allí una oportunidad informal de ascenso en la jerarquía y la toma. Además, el propio Gallo lo ayuda, efectivamente, a vengarse de Polaco. Pero a un precio que Mendoza no está en condiciones de ponderar correctamente con antelación. En un mundo de oportunistas, Gallo es desde luego más oportunista que Mendoza. Su cinismo le permite aprovechar mejor las oportunidades que se le presentan. No cabe, entonces, ningún reproche. Y tampoco hay espacio para la traición, allí donde existe una retribución simbólica proporcional a la confianza depositada. Por tanto, aun cuando sea cierto que en la película se muestra a la institución policial organizada en torno a la confianza no en las reglas sino en los afectos personales, de aquí no se sigue que la traición sea una consecuencia natural de este estado de cosas (Aguilar 2008, 44). Por el contrario, la confianza es, en general, respaldada. De ahí que los ascensos en el escalafón no dependan del apego a las normas ni del eficaz desempeño en el marco de la normativa policial vigente sino de los vínculos de simpatía y confianza con los superiores. Ésta, y ninguna otra, es la causa por la cual Mendoza, tras su bautismo de sangre, corona su ascenso informal en el escalafón con uno de carácter formal. En este sentido, su propio itinerario dentro de la fuerza exhibe el lugar confuso y hasta contradictorio que asume la jerarquía. Justamente porque su “ascenso en la jerarquía institucional se corresponde con una degradación física y moral” (Aguilar 2006, 128).

4. La institución estatal en el horizonte del cinismo

Con *El bonaerense* Trapero nos invita a pensar diferentes posibilidades de acción y posicionamiento subjetivo dentro de la policía, una institución estatal en un escenario en que el Estado se encuentra desfinanciado y culturalmente deslegitimado como encarnación de un orden normativo. Sin esta plataforma, la policía asume un rol social paradójico: al tiempo que crece la desconfianza en sus agentes, se siguen depositando en la institución las expectativas sociales vinculadas a la protección de la ley y al cumplimiento de las normas. En un marco

general en que la ley ha perdido su eficacia simbólica y en el que las normas carecen de fuerza vinculante, los agentes policiales responden a tales expectativas sólo en razón de su exclusiva conveniencia, es decir, según lo juzguen oportuno en el particular contexto en que se encuentran y desarrollan su acción. Esto no significa que siempre acierten con su juicio, ni siquiera que a menudo lo hagan. De hecho, la película nos muestra múltiples circunstancias en las cuales el resultado obtenido no es conveniente para el agente que lo promueve. Ocurre que en un clima de radical contingencia, si bien impera el oportunismo como motivación personal, resulta muy difícil ponderar adecuadamente los beneficios netos a obtener por cada curso de acción que se propicia, operación que se dificulta aún más debido a la introducción permanente de soluciones informales para problemas estructurales. Como bien se muestra en la película, estas soluciones informales suponen constantes transgresiones a la normativa vigente y su reproducción infinita sólo es posible a condición de una extendida red de impunidad. Ello trae aparejado como efecto subjetivo que se desdibujen las fronteras entre lo legal y lo ilegal (Verardi 2008, 133) y como efecto institucional que el ascenso en la jerarquía no tenga un valor en sí mismo sino sólo en la medida en que ofrece grados crecientes de una impunidad y con ello la posibilidad paulatina de brindar protección (dentro y fuera de la fuerza) a cambio de un canon para el enriquecimiento personal. Según Horacio González, vemos desplegarse aquí la lógica perversa de “un capitalismo ilegal y armado por el Estado pero con fines estrictamente privados. Es la rapiña como capitalismo clandestino y popular, nutriente necesaria de las vísceras del Estado” (González 2003). Esto aumenta sobremanera la conflictividad social porque se hace progresivamente manifiesto que son los mismos agentes del Estado aquellos que promueven la trasgresión de las normas (en vez de evitarla) y el incremento del delito (en vez de combatirlo).

Ahora bien, este estado de cosas no responde a ningún esencialismo ni de las clases populares, ni del capitalismo ni del Estado, y menos aún del Estado argentino. No hay nada de *necesario* en ello y por eso tampoco se deja explicar adecuadamente en esos términos.

Por el contrario, lejos de toda reducción esencialista, *El bonae-rensense* nos confronta con el complejo entramado en que labran sus trayectorias los agentes de una institución pública en una sociedad

transida por un agudo proceso de desorganización social, política y económica. En nuestro caso, como sostiene Poratti, como resultado del proceso histórico por el cual el antiproyecto finalmente niega todos los proyectos de país que lo antecedieron: de manera inmediata, niega el proyecto de la justicia social; luego, el de la generación del 80 con el desguace del Estado y las instituciones de la Nación; también, el independentista, porque se abdica la soberanía económica, cultural y política; el hispano-colonial, con una suerte de tránsito al mundo anglosajón en el idioma, la cultura, el derecho y hasta en la religión; el jesuítico, con el imperio de un realismo que niega toda alternativa a lo dado; y finalmente el de los habitantes de la tierra, ejerciendo una depredación ecológica sin precedentes (Poratti 2008, 658).

Con la retracción del Estado y su deslegitimación para intervenir en los conflictos sociales, los sujetos quedan librados a sus propias fuerzas y hacen con su vida lo que pueden. Como la experiencia de la organización está todavía demasiado fresca, este *poder hacer* toma la forma del cinismo: se apela a instituciones públicas cuyos discursos suponen la primacía de lo común con el propósito exclusivo de sacar provecho personal. Esto menoscaba aún más los vínculos interpersonales e impulsa una atomización aún más radicalizada.

Con todo, esto no significa una recaída en un estado de naturaleza hobbesiano, aunque comparte con esa situación moderna ser el producto de un proceso histórico de disgregación y no algo meramente *natural*. Es más, puede afirmarse que el estado de naturaleza hobbesiano no describe la condición natural del hombre sino sólo un esquema de comportamiento social que aparece allí cuando el Estado no consigue producir subjetividades transidas por las pasiones políticas determinantes: temor a la muerte violenta, deseo de bienes necesarios para llevar una vida confortable y la esperanza de conseguirlos mediante el trabajo. De ahí que el estado de naturaleza permita pensar una lógica de las pasiones en relación con el poder al margen del Estado. Lo central en este esquema de comportamiento es que la situación de igualdad que da lugar a la competencia por los bienes surge no tanto de la posibilidad de morir de manera violenta sino de asumir conscientemente esta posibilidad como premisa de la propia existencia.

Por el contrario, el estado civil o político se inicia con el rechazo explícito de esta posibilidad. Pues sólo teme a la muerte violenta quien

considera que su propia vida tiene un valor superior a cualquier bien social acumulable. El primado de lo político es, por esto mismo, la afirmación de la propia vida por sobre la adquisición y acumulación de los bienes sociales relevantes. El reverso de la cobardía redundante en la afirmación de un orden político en el que vivir vale la pena. No se trata, como una primera lectura pudiera llegar a sugerir, de jerarquizar un bien sobre otro, porque la propia vida no es un bien que pueda ser adquirido o acumulado. No existe jerarquía entre bienes inconmensurables. La propia vida ya siempre está dada y su disfrute es puro derroche, jamás acumulación. Por lo tanto, la circunstancia de que en un Estado prime una u otra lógica subjetiva de acción es imputable a la acción del Estado mismo: asumir el monopolio efectivo de la violencia en un territorio determinado implica no desentenderse de la tarea de formar subjetividades para las que la propia vida tenga valor. Establecer estas condiciones para el desarrollo de los individuos es el requisito básico para el imperio de la ley.

Si bien el panorama es desolador, no es definitivo. La historia no es un espacio de determinismo sino de múltiples posibilidades de realización. La historia, entonces, ha de juzgar si somos capaces de superar la imagen del barco cuyo capitán observa perplejo cómo sus pasajeros piden desesperados que los salven del naufragio inminente al tiempo que perforan el casco a martillazos. Como en democracia es imposible conducir a quienes no pueden conducirse a sí mismos, la perplejidad resulta una consecuencia inevitable de la desorganización. La conciencia del peligro representa un paso necesario, aunque no suficiente, para salir del estado de perplejidad primero y luego de desorganización. Y la filmografía de Trapero constituye un gran aporte en esa dirección.

Referencias bibliográficas

- AGUILAR, G. (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.
- _____ (2008), *Estudio crítico sobre El bonaerense*, PicNic, Buenos Aires.
- CASTEL, R. (2004), *La inseguridad social. ¿Qué es estar protegido?*, Manantial, Buenos Aires.

- FOUCAULT, M. (1976), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México.
- GENSCHEL, P. y Zangl, B. (2007), “Die Zerfaserung von Staatlichkeit und die Zentralität des Staates”, en: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 20-21, pp. 10-16.
- _____ (2008): “Metamorphosen des Staates – vom Herrschaftsmopolisten zum Herrschaftsmanager”, en: *Leviathan* 36(3), pp. 430-454.
- GONZÁLEZ, H. (2003), “Sobre *El bonaerense* y el nuevo cine argentino”, en: *El Ojo Mocho*, 17.
- HABERMAS, J. (1991), “¿Cómo es posible una legitimidad por vía de la legalidad?”, en: *Escritos sobre moralidad y eticidad*, Paidós, Barcelona.
- LEWKOWICZ, I. (2006), *Pensar sin Estado*, Paidós, Buenos Aires.
- PORATTI, A. (2009), “Antiproyecto de la sumisión incondicionada al norte imperial”, en: AA.VV., *Proyecto Umbral. Resignificar el pasado para conquistar el futuro*, , pp. 649-699, CICCUS, Buenos Aires.
- VERARDI, M. (2008), “Disciplinamiento y transgresión en otro contexto: representaciones sobre la ley, el delito y la institución policial en el nuevo cine argentino”, en: KORNBLIT, A /ADASZKO, D., *Violencia escolar y climas sociales*, , pp. 129-143, Biblos, Buenos Aires.
- VIRNO, P. (2003), *Gramática de la multitud*, Traficantes de Sueños, Buenos Aires.
- WACQUANT, L. (2000), *Las cárceles de la miseria*, Manantial, Buenos Aires.

ESTÉTICA

CRISIS DEL ARTE EN EL CINE DE COHN Y DUPRAT

Adriana Callegaro

En este trabajo se analizan tres films de los directores Mariano Cohn y Gastón Duprat: *El artista* (2008), *El hombre de al lado* (2009) y *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011). En este caso, se ha buscado investigar el modo en que el lenguaje cinematográfico y los estilemas propios de estos directores jóvenes dan cuenta de un tema que parece atravesar la citada trilogía. En los tres films aparece la controversia respecto de diferentes aspectos relacionados con la producción artística y, sobre todo, el modo en que la creación se instala, legitima y significa la realidad de la que da cuenta.

En *El artista* (2008) se analiza la relación que la obra de arte establece con su recepción. Es decir, se plantea la dimensión artística y la legitimación de la obra en función de la lectura que de ella haga una sociedad, en particular, el modo en que la crítica y los discursos legitimantes otorgan status artístico al producto y a su creador.

En *El hombre de al lado* (2009) subyace la oposición entre la concepción de arte puro que rechaza toda función social y la concepción de producto artístico fundamentado en otra praxis, es decir, en la política (Benjamin 2003, 51).

Finalmente, en *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011) se cuestiona, a partir de la oposición ficción-realidad, la relación entre el creador y su creación, en la medida en que todo acto de creación ficcional supone un juego que parte de la realidad pero que termina independizándose de su creador y desmintiendo o refigurando el sentido que el autor hubiere elegido.

LA OBRA DE ARTE O EL OJO QUE LA MIRA

EL ARTISTA (2008)

Esta película de Mariano Cohn y Gastón Duprat fue estrenada en 2008 y sus directores son los creadores del conocido programa televisivo *Televisión abierta*, lo que explica el pasaje del documental a la ficción que, en el film, se manifiesta en el desacomodo entre la retórica del primero y el contenido de la segunda.

En línea con la tradición neorrealista, los directores convocan a artistas no profesionales en cuanto a la formación actoral: el músico Sergio Pángaro (Jorge Ramírez, el enfermero) y el escritor Alberto Laiseca (Romano, el anciano paciente y dibujante). Casi en calidad de “extras”, es decir, en roles no protagónicos, aparecen el coguionista Andrés Duprat, el artista plástico León Ferrari, el sociólogo Horacio González y el escritor y sociólogo Rodolfo Fogwill. Estos intelectuales y artistas no son elegidos al azar, sino que todos ellos son conocidos por su postura rebelde y crítica. No pueden desconocerse la personalidad explosiva y la escritura irreverente de Fogwill, ni la insoslayada crítica a la cultura occidental y cristiana de la obra plástica de Ferrari, así como la contribución a la innovación del lenguaje artístico de uno y otro.

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

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

Dos ejes temáticos son representados iconográficamente y a través del diálogo, que se vinculan con la intención paródica del film y su convocatoria a la reflexión acerca de algunas antinomias de comienzos del siglo XXI:

1. El lugar de la mirada en la valoración de la obra de arte.
2. El predominio del valor económico como parámetro de juicio de la obra de arte.

Ambos aspectos desarrollados por el film se materializan en el discurso cinematográfico a partir de diferentes procedimientos enunciativos que serán analizados en particular.

1. El ojo que mira

Los planos utilizados suelen mostrar recurrentemente figuras cortadas: medio rostro, la cabeza de un hombre de atrás (generalmente de Jorge, el enfermero), medio hombre o partes del cuerpo, generalmente las manos. Nunca es mostrada en su totalidad ninguna obra de arte. Sólo aparecen fragmentos de las obras, o bien son referidas por la dirección de la mirada del público, que las ubica en el *off* o en el lugar de la cámara, es decir, en el lugar del ojo de un sujeto que enuncia lo que ve, y no en el del objeto mirado. Así el protagonismo enunciativo pasa de la obra al ojo que la mira y viceversa, pero nunca se centra en ella misma.

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

La imagen recurre en forma constante a iconografías que carecen de movilidad: estatismo del enfermo en su silla de ruedas, o bien espacios que remiten a la inmovilización, como el hospital y el cementerio. En cuanto a la auricularización (Jost 1987), es interesante la presencia de sonidos que siempre provienen del *off*, o que dan cuenta de lo que un personaje dentro de la diégesis escucha, de modo que los sonidos del afuera, la percepción de la realidad siempre es comunicada a partir del sujeto que escucha. El sonido del tren sólo se escucha cuando el hombre en la silla de ruedas (Romano) se destapa los oídos. Dicha subjetivización del entorno y de la realidad en todas sus formas perceptuales es coherente con la construcción del sentido hacia el cual el film orienta la lectura del espectador.

Todo existe y adquiere sentido y valor en función del sujeto que mira y da entidad a los objetos del mundo. Nada parece tener valor en sí mismo, sino en función de un ojo, un oído, un saber y un valor, que nunca está en el objeto en sí, sino en la sociedad y los individuos que lo “consumen”. Así, predominan en el primer segmento de la película sucesivas imágenes que remiten a la idea de vacío, sin contorno, sin completitud: partes del cuerpo, caras cortadas por el encuadre, blancura del plano (reproduciendo una pared dentro de una galería de arte), medio ojo, personajes tomados desde atrás (lo que anula u oculta la identidad), golpes que se escuchan con ecos (lo que colabora con el ensanchamiento del espacio vacío y la soledad), dibujos siempre por hacerse, birrome y marcadores de colores, la mano del hombre que dibuja.

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

Las paredes despintadas, despojadas, también reproducen algo acerca de la ausencia de estética en la ciudad, y las manos de Romano sobre el papel en el que dibuja, se desplazan con rigidez de parálisis, y transmiten la dificultad y la falta de movilidad que anulan toda posibilidad de creación y versatilidad. Recurrentes planos en negro o en blanco repiten la idea de vacío, sobre los que paradójicamente se escuchan múltiples voces superpuestas, que nada dicen, mediante el recurso de una auricularización interna secundaria (Jost 1987) que anuncia la presencia de mucha gente en la galería vacía, en el plano siguiente al que esos ruidos son escuchados por el espectador.

Los sucesivos silencios con los que Jorge responde en las entrevistas dejan oír sólo la voz y el discurso de los críticos, los periodistas, los asistentes, que parecen afirmar más que preguntar, decretar lo artístico

donde no lo hay, hacer existir el arte mediante el comentario, al tiempo que la película oculta de manera constante la exhibición de la obra, que siempre está fuera de campo, y por lo tanto, es invisible para el espectador, que sólo la imagina a partir de las palabras y los ojos de los otros, dentro de la diégesis.

Existe, además, en el film, un interesante contrapunto entre la imagen y el sonido. La imagen siempre es escurridiza y, sobre todo, incompleta, carente de información. En todo caso, redundante sobre lo neutro e inexpresivo en las tomas sobre la mirada de Jorge, sin ojos, sin rostro, y sobre la cara de Romano, siempre con la mirada huyendo, mirando hacia un *off* inexistente, mudo y que, frecuentemente, la figura de Jorge oculta al pasar, obstaculizando al espectador conectarse con el personaje o, en todo caso, anulándolo como personaje. Ninguno de los dos parece tener protagonismo alguno, ninguno es realmente el centro de la historia. Por momentos, las manos rígidas de Romano, en primerísimo plano, parecen advertir sobre su predominio, pero dicha preeminencia no alcanza a movilizar la historia, pues su creación siempre termina siendo un producto que cobrará existencia bajo la mirada y el comentario de otro, o porque su enfermero se encargará de mostrar su obra ante su imposibilidad de movimiento y expresión oral.

Por el contrario, dos veces aparece ocupando el plano una enorme biblioteca que cubre la pared, de la que Emiliano, un crítico del ámbito académico, extrae libros que le presta a Jorge y que éste nunca lee. Sólo hay una escena en que le lee a Romano, que escucha (o parece escuchar) sin responder, acerca de la exhibición de un mingitorio (producto de la industria, y de otro), y el comentario del autor que considera la decisión del artista de presentarla en el contexto del museo como el gesto que garantiza su conversión en obra de arte. Este comentario se refiere a la exposición dadaísta en la que Marcel Duchamp rebautiza un urinario con el título *Fountain*. En 1917, Duchamp compró un urinario de porcelana y lo envió a la exposición de la Sociedad de los Artistas Independientes, de la que se le pidió que formara parte y que era abiertamente hostil a los cánones de la academia. El trabajo fue rebautizado con el nombre *Fountain*, y firmado con el seudónimo de Richard Mutt¹. Como sostiene Jost (2012, 15), *Fountain* representa un acto de instauración de lo banal en la escena del museo, su descubrimiento y su materialización. Así, las artes del siglo XX convirtieron en

arte los desechos, reivindicando el derecho de hacer obras con “restos” de la sociedad (Jost 2012, 16).

De ahí que cualquier cosa o cualquier persona pueda ser resignificada si es reubicada en otro espacio que la convierte en otra cosa: cuando Jorge lee ese párrafo y descubre que un objeto cualquiera de la vida diaria puede ser transformado en obra de arte con sólo decidir reubicarlo, el plano muestra a Romano en su silla de ruedas subiendo en un ascensor para asistir junto a Jorge a ver una escultura moderna (*Lo imposible* de María Martins, 2012, obra exhibida en el Museo Renault de Buenos Aires).

Así como Romano nunca habla, excepto para pedir un cigarrillo, Jorge tampoco tiene a su cargo parlamentos largos ni relevantes. Por el contrario, siempre está callado y suele no saber qué contestar o lo hace con monosílabos o frases sin sentido. Cuando es entrevistado en un programa de televisión en el que el periodista muestra que su interés es absolutamente creado por el medio, éste le hace sólo algunas preguntas como “¿Qué exigís como artista?”, a la que Jorge responde después de un incómodo silencio: “Nada”; “¿Picasso o Dalí?”, nuevamente su silencio evidencia su ignorancia acerca de los nombres que el periodista menciona, y contesta “Depende”, y cuando le pregunta “¿A qué escuela o tendencia adjudica su obra?”, recuerda que el crítico Emiliano le había aconsejado contestar “prefiero que mi obra hable por mí” cuando no supiera qué decir. De modo que las palabras son pocas o vacías, como cuando el crítico y la guía de la exposición hablan de la obra, sin decir nada, afirmando una “fuerza”, “un valor” que nunca queda claro a qué se atribuye.

Romano y Jorge son las dos caras del mismo y ningún artista: uno está enfermo, con serios problemas de movilidad, y el otro es el enfermero, carece de cultura, sensibilidad y habilidad para dibujar. Son la negación del arte y, sin embargo, son legitimados (Jorge, en particular, como la cara pública de la “obra” de Romano) por los medios (programa de televisión), los críticos académicos (Emiliano) y los críticos de arte (la guía de la galería), a partir no sólo de su mirada sino de lo que expresan a través de palabras que “hacen existir” una obra, que jamás es materializada por la imagen cinematográfica, y un artista que carece de rostro, de expresión, de protagonismo.

2. La obra de arte: un producto de mercado

En diversas oportunidades, la película evidencia otra contradicción. La obra de arte no sólo parece alejarse de los parámetros que determinan, o, al menos, determinaban su estatuto estético, sino que, con el devenir del siglo XX, se ha convertido en un producto comercial, cuyo valor se mide por las ganancias que devengue.

En este punto llama la atención la escena en que, mientras en el fondo del plano el enfermero le hace masajes a Romano, en primer plano dos compañeras del hospital comentan los beneficios y descuentos de las tarjetas de débito. Esta banalización de una escena relacionada con la enfermedad, la vejez, que queda relegada a un segundo plano, pone en evidencia la crisis de algunos valores humanitarios sometidos, y degradados, por las leyes del capital, banalización que alcanza a la obra de arte.

De igual modo, Jorge, cuando quiere exponer las obras de Romano, recurre a una galería de arte, donde solicita vean sus dibujos, como quien va a ofrecer una mercancía. Cuando le piden que presente un dossier que garantice su nombre y su trayectoria como artista, Jorge consigue que un vecino fotógrafo le invente una carrera y un nombre, y sus obras son exhibidas, con éxito comercial. El director de la galería, Losada, le pide que haga más porque “se están vendiendo bien”. Lo trata como un proveedor, siempre hablando por teléfono, jugando al golf, limpiando la piscina de su casa o desde el auto, mientras se reflejan en el vidrio los edificios de la City y un joven le limpia el vidrio por unas monedas. Es el típico empresario que nada entiende de arte ni cultura pero maneja la galería como un negocio, y le interesa el beneficio económico.

Le ofrece un auto como retribución por su obra. Jorge tiene que aprender a manejar para que esa recompensa sea significativa para él. Tiene que grabar varias veces un mensaje en el contestador de su teléfono, para poder recibir mensajes de los empresarios de arte interesados en él. Uno le deja un mensaje para que colabore con un grupo de artistas europeos. Otro graba un comentario en español y en inglés. Finalmente, organizan la gran exposición y la maqueta de la galería muestra que las obras serán distribuidas con criterio comercial. En el *vernissage* predominan las copas de vino y los sándwiches, y uno de

los asistentes elogia el *catering* más que las obras. Todo parece estar dispuesto como espectáculo preparado para el consumo.

3. La muerte del artista

Con la modernidad, el acceso al mundo y al sentido es delegado en los medios de comunicación y el discurso social se convierte en el instrumento para conocer y comprender los fenómenos del mundo (Vattimo 1990). La crisis de los paradigmas de análisis tanto cultural como científico trajo aparejada, además, la crisis de identidad en el sujeto posmoderno. Todorov distingue un doble proceso con el que puede explicarse la crisis del arte en el pasaje del siglo XIX al XX. Por un lado se asiste a la eliminación del “yo” y a su reemplazo por el “nosotros” —proyecto estético de producción colectiva y de recepción masiva que va más allá de la experiencia individual del arte— y, por otra parte, al surgimiento de un “yo” sin “nosotros”, es decir, una subjetivización extrema que desafía paradigmas de lectura e interpretación. La obra de arte sólo persiste, contextualmente, en el comentario del artista o el crítico (Todorov 2006). Este cambio inaugura la era de la interpretación. Se produce un desplazamiento del creador al intérprete, como sujeto colectivo que asume la voz para instituir significados en el escenario de la comunicación masiva. De ahí la importancia creciente de la crítica en el medio periodístico como discurso mediador entre el texto filmico y el receptor.

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

El empresario, dueño de la galería, llama a Jorge para leerle buenas críticas y cuando aparece una menos elogiosa se ofende con el crítico, lo denosta e insulta. El periodista televisivo lo presenta como un artista

y lo relaciona con otras corrientes artísticas, mientras que Jorge no entiende de qué le están hablando. Y el crítico académico encuadra su obra dentro de la historia de la cultura y el arte mediante un comentario intelectualizante que nada tiene que ver con la realidad.

El artista es convocado a estar, no a decir. Hipócritamente, el enfermero convertido en artista plástico es interpelado en reportajes en los que no dice nada, y su vida va cambiando de la rutina gris del hospital hasta culminar en un viaje a Europa, adonde llega legitimado como un “verdadero” hombre del arte. Aunque intenta llevar a Romano para que siga dibujando por él, éste se muere antes de viajar y Jorge decide viajar solo.

Finalmente, el crítico le había dicho: “No importa el artista, sino la obra”. Y el artista ya existía, lo habían construido los comentarios de los otros. Las instituciones legitimadoras (medios, universidad, galería de arte) se habían encargado de crear lo que no existía pero ya nadie dudaba de que era un artista, pues hasta su silencio era escuchado con admiración y respeto. No tenía nada que hacer. Sólo dejarse llevar y seguir jugando el juego.

Esta indagación acerca de la relación entre el autor y su obra se continuará en dos films posteriores: *El hombre de al lado* (2009) y *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011).

En ambos, es recurrente la idea de la oposición entre personajes y tipos sociales, y entre sujeto y objeto, o bien entre productor y producto. En el primero, entre el artista consagrado y *snob* y su vecino, un hombre sencillo que entiende el arte, la arquitectura y el diseño desde una mirada más popular y pragmática. En *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* se plantea la polémica acerca de la relación entre el creador y su criatura.

No obstante, en los tres films aparece la predilección por la pintura del hombre común, de vida mediocre y casi rutinaria y, sobre él, parecen los directores descargar su cinismo y su burla, a la vez que lo rescatan como contraparte del mundo superficial frívolo y absurdo constituido por los presupuestos aceptados y compartidos como parámetros de legitimación y credibilidad.

ARTE CULTO Y ARTE POPULAR

EL HOMBRE DE AL LADO (2009)

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

Allí vive Leonardo (Rafael Spregelburd), un diseñador reconocido y exitoso, con su mujer y su hija adolescente. La casa es el motivo fundamental de la película. Es una vivienda privada, donde Leonardo y su familia pretenden vivir acorazados y protegidos de la intrusión y, al mismo tiempo, se encuentran observados por cuanto turista pasa a conocerla y fotografiarla. El conflicto entre lo privado y lo público aparece de manera constante. La casa es mucho menos un lugar que funciona y “sirve” para ser habitada que un objeto de arte, un paradigma de la arquitectura moderna y, por lo tanto, un producto para ser exhibido y disfrutado en un museo. Debe ser vivenciado más como ritual, propio de la obra de arte única (Benjamin 2003, 48-51), que como espacio con función social y práctica. Es que, como dice Benjamin, “la existencia aurática de la obra no puede separarse de la función ritual” y ese “aura” le confiere ese status único de lejanía. “La inacercabilidad es una cualidad principal de la imagen de culto”, y es así de lejana, aunque cercana, como aparece esta casa para todos los que la miran desde afuera y que convierte a sus habitantes en espectáculo deseado e inalcanzable.

Así, ese búnker inaccesible es un espacio inútil para sus habitantes, que, además, conspira contra la vida familiar, que se encuentra fragmentada por el mismo espacio interior y por relaciones que acusan, en dicha interioridad, más distancia que la que la casa impone a sus espectadores externos.

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

nifestar las consecuencias de los golpes. Los golpes en el lado negro abren un agujero que conecta la visión de un adentro y un afuera. Una medianera que se transforma en punto de unión, de encuentro y de conflicto entre dos realidades distintas.

Este plano presenta una nueva oposición, como eligen estos directores en sus films, un choque frontal entre dos mundos lejanos y próximos. Así como en *El Artista* (2008) también se enfrentaban el mundo mediocre del enfermero y el mundo intelectual de los críticos de arte, aquí se enfrentan dos clases socioculturales diferentes, de un lado y del otro del agujero. Leonardo, sofisticado, refinado y *snob*; Víctor, un hombre sin refinamiento, pragmático, que está haciendo una reforma en su casa porque necesita luz. Esta situación inicial pondrá en relación a dos hombres, dos modos de vivir, dos estilos totalmente antagónicos. En todo caso, ahora la pregunta es por la función estética o política del arte (Benjamin 2003).

1. Función ritual o función social de la obra de arte

Desde el comienzo del problema, los argumentos de uno y otro vecino y “contendiente”, en el conflicto por la abertura de la ventana en la medianera que da a la famosa y prestigiosa Casa Curutchet, responden a lógicas diferentes. Pero, además, a concepciones de “arte” y de “estética” diferentes.

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

De hecho, el mismo Víctor conoce todos los movimientos de Leonardo y se lo advierte. Cuando éste se niega a hablar con aquél aludiendo a sus “ocupaciones”, el mismo Víctor le dice que no le mienta ya que sabe que hace “media hora que está cabeceando delante de su computadora”. En otra oportunidad, lo llama y ante su negativa

a atenderlo, le dice a la mucama que sabe que “ya se fueron los de la televisión” que le estaban haciendo un reportaje.

Más allá de los argumentos mencionados, Leonardo no tiene otros simplemente porque la razón principal para impedir dicha abertura radica en que alteraría la estética de una casa concebida “sin vecinos”, como una obra de “museo”. Esto es lo que entiende perfectamente Víctor, por lo que le aclara que hará una ventana que siga la línea de la casa de su vecino. Es decir, Víctor respeta su visión acerca del arte y la estética, pero su razón es más práctica que estética. La ventana es un objeto cuya función es hacer entrar la luz del exterior al interior de un espacio cerrado. Más allá de su “belleza” y valor “simbólico”, los que se compromete a mantener, Víctor concibe la necesidad de este objeto en cuanto a su dimensión taxonómica o extensa, es decir, su función social (Barthes 1993).

Así lo manifiesta, no solamente mediante su discurso verbal sino a través de las imágenes seleccionadas por sus directores. Mientras espera a Leonardo para que baje a hablar con él en el jardín que rodea la casa, se limpia los zapatos en el pasto. Todo lo que pudiera pensarse con finalidad estética es concebido y utilizado por Víctor de manera pragmática, es decir, relevando su valor de uso. Lo mismo ocurre cuando le muestra a Leonardo, dentro de su camioneta, un objeto inventado y creado por él, una jarra que mantiene el agua caliente. Es observado con cierto desprecio por Leonardo, dado que el objeto no resulta de ninguna manera agradable visualmente, a pesar de la practicidad y utilidad que destaca su vecino.

Es interesante también el uso que el film hace de las remeras con diseños de grupos de rock o del subte de Londres, que, adquiridas por la familia por su esnobismo o exhibición de hábitos culturales vinculados a Europa, terminan regalándole a la mucama, que las usa para cumplir con sus tareas domésticas, limpiar, cocinar. Es decir, pierden su valor “cultural” y, en cambio, terminan siendo usadas y exhibidas en su valor esencialmente social y su función práctica.

En contraposición a la visión práctica de la vida de Víctor, la escena de la entrevista que van a hacerle a Leonardo en su casa sobreabunda en aspectos que sólo tienen en cuenta lo estético: la luz, el ángulo, los lentes, el fondo. Importa más la imagen que de Leonardo se obtenga para la televisión que lo que diga. De hecho, nada de lo que dice importa

y es reiteradamente desvalorizado y corregido por la entrevistadora, quien finalmente se va sin poder realizar el reportaje.

Otra imagen del film es relevante a la hora de evidenciar el modo en que Víctor se apropia del arte como producto estético y, al “usarlo” con fines prácticos, anula el sentido transformando su “forma” en contenido empírico. Se trata del momento en que Víctor habla con Leonardo desde la ventana. La imagen de Leonardo ocupa un flanco del costado izquierdo del plano, de perfil, que permite observar todo el plano ocupado por la ventana tapada con una tela plástica negra y un tajo vertical central por el que Víctor asoma su cabeza. La identidad entre esta imagen y la obra de Lucio Fontana² (exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires) es indiscutible, sobre todo si tenemos en cuenta que se trata de una obra de arte moderno en la que el solo tajo que atraviesa la tela marca una ruptura decisiva con el arte tradicional. La obra de arte ha salido del museo y se ha instalado en una pared, y en una ventana, y es usada por Víctor para asomarse a hablar con su vecino sin permitir la visión del interior de su casa (la que, por otra parte, nunca es mostrada).

2. El arte, una manera de revelar o de enmascarar

En este aspecto, es necesario recurrir nuevamente a los filósofos de Frankfurt y sus trabajos acerca de la estética. Adorno, en su *Teoría estética* (1970), desarrolla su concepción de un arte llamado a “revelar” y despertar conciencia social, es decir, una concepción de arte ligada a la praxis social.

Para Adorno, las obras de arte “hablan” de una manera que está negada a los objetos naturales y a los sujetos que las hicieron. En tanto “productos del trabajo social, las obras de arte se comunican también con la empiria a la que repudian, y de ella extraen su contenido” (Adorno 1970, 14-15). Reúnen la fragmentación del mundo empírico y lo convierten en forma estética, es decir, en “contenido sedimentado” (Adorno 1970).

En una escena, Leonardo y su amigo (Juan Cruz Bordeu) escuchan música disonante. Se trata de una sucesión de sonidos distorsionados que rompen con cualquier tipo de construcción melódica, y que ambos escuchan absortos, y Leonardo se encarga de decir que es un compositor canadiense que vive en Düsseldorf. No solamente la “música”

es ajena a lo real sino que su autor es lejano a la localización de la historia en la ciudad de La Plata, Buenos Aires, Argentina. En medio de esa escucha relajada y admirada por parte de los dos personajes, el amigo de Leonardo detecta unos sonidos que le producen una especial “emoción estética”, porque suenan a golpes acompasados de fondo. En ese mismo momento, se dan cuenta de que esos sonidos son los golpes de maza del vecino abriendo el agujero en la medianera, que se escuchan reiterada y amenazantemente durante toda la película y que enloquecen a Leonardo y su mujer. Nuevamente, el supuesto “arte musical” es superado por el rítmico golpe del trabajo de los albañiles en la casa del vecino y pasa a formar parte, por lo menos así es como lo percibe y lo entiende el amigo del arquitecto, de una pieza musical.

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

En esta línea de pensamiento, puede leerse en el film el cuestionamiento a la posición de Leonardo, que, instalado en el ámbito del arte y el diseño, es consumidor de productos de la industria (las remeras que compra en sus viajes a Europa), su hija se encierra en su habitación a repetir pasos de baile que aprende o imita de una pantalla en su habitación, critica desde una mirada autoritaria las producciones de sus alumnos, los descalifica desde un lugar en que niega la libertad del artista y su individualidad. Por supuesto, su posición lo aleja de cualquier acto de conciencia del otro y, por lo tanto, de pensar la actividad artística como hecho social. Se encierra en la casa como en un búnker, cuando la forma de su casa se “abre” de manera explícita al exterior. No reconoce en las “esculturas” que fabrica su vecino con materiales de desecho ningún valor estético, aun cuando el mismo Víctor le explica que esos objetos hablan de él, de su interioridad y al hacerlo, objetivan algo que es de todos. Su escultura (que tiene forma de vagina) se llama *El origen*³.

Finalmente, la obra de arte y su enigmaticidad son lo que la hace objeto de la mirada del otro. Si bien la Casa Curutchet es constantemente mirada desde afuera (porque no podía ser visitada) y, de ese modo, se construye como admirable, también termina siendo “deseable” por quienes pretenden aquello que los otros tienen. De hecho, es fácilmente franqueable e invadida en el final. Sin embargo, si esta característica resulta primordial para la definición de lo artístico, es necesario destacar que son la ventana de Víctor y el interior de una casa que nunca se ve lo que termina siendo objeto de la mirada curiosa y “deseante” de Leonardo y su mujer. Lo que hay detrás de esa ventana no puede verse nunca, está vedado al ojo del otro, es el enigma al que se desea acceder.

Así, la recurrencia a la obra de Lucio Fontana a la que se aludió en la sección anterior vuelve a resultar pertinente. El tajo en la tela (como el tajo en el paño plástico que cubre la ventana de Víctor) rompe los límites entre el interior y el exterior, pero aumenta la ambigüedad y la incertidumbre de aquello que “no deja ver”.

En este juego de oposiciones entre uno y otro sujeto, entre una y otra concepción de los objetos del mundo y de los productos artísticos, se plantea otra relación posible de analizar: aquella entre el sujeto y el objeto.

Aun cuando la obra de arte es expresión y, por lo tanto, no existe sin sujeto, éste termina siendo expulsado por la obra. Esto se debe a la autonomía de la obra y a su modo de ser en la sociedad. En todo caso, lo que el objeto artístico propone es una experiencia estética que, como plantea Adorno, “exige [...] la autonegación del contemplador, su capacidad de captar lo que los objetos estéticos dicen y callan por sí mismos” (Adorno 1970, 459). De ese modo, “si el conocimiento sucede en algún lugar es en la experiencia estética”.

Esta problemática será presentada en un tercer film, *Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo* (2011), que, además, recurre a otro tópico de la literatura universal, el pacto con el demonio para recuperar el pasado, y que ha sido, junto con otros motivos literarios, el modo de representar la búsqueda de la verdad y del autoconocimiento en el género humano. El final de la historia, en *El hombre de al lado*, recurre a los mismos mecanismos de constitución de la imagen en fragmentos

contrapuestos, en segmentos que diseñan la dicotomía (como en el primer plano analizado del film).

El plano final, sobre el fondo blanco de la pared del interior de la casa, muestra a los dos protagonistas sentados, uno, Leonardo, mirando hacia el costado opuesto al de Víctor, y éste, cuya cabeza cae inerte en el segundo final. La imagen se ha vuelto vehículo de conocimiento acerca de la naturaleza humana, sus diferencias, la fragmentación de un mundo que es uno. El espectador sólo puede experimentarlo en toda su dimensión estética que provoca, despiadadamente, la ética.

CREADOR, CREACIÓN, CRIATURA

QUERIDA, VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO (2011)

Este film vuelve sobre la problemática, que fuera abordada por Michel Foucault en su conferencia “¿Qué es un autor?”, acerca de la relación entre el creador, su creación y sus personajes (Foucault 1989). La literatura y el cine ya han dado múltiples productos que tratan este tema mediante ficciones que plantean la autonomía que la obra y sus criaturas adquieren una vez creadas por el autor.

Tampoco es nuevo el motivo del hombre que tiene la posibilidad de volver al pasado y revivir (¿corregir?) algunos acontecimientos que lo llevaron a su actual presente, y/o llevar a cabo sus deseos, a través de un pacto con el demonio, que funciona como el “creador/autor” de un nuevo destino o historia para dicho personaje. Al menos, su rol de facilitador de una revisión/reversión de su pasado lo convierte en una especie de divinidad que experimenta con su “víctima” en la medida en que, al tiempo que moviliza una nueva historia, se enfrenta a la libertad que el personaje adquiere, una vez lanzado a andar en un contexto que no por pertenecer al pasado resulta menos nuevo ni menos desconocido.

La historia comienza en Marruecos, con un mercader que es alcanzado por un rayo en el desierto y que, por milagro, refutando las leyes de la física que indican que un rayo nunca cae dos veces en el mismo sitio, es revivido por otra descarga. Este hombre será dotado desde entonces con un don, que, lejos de vivirlo como un castigo o usarlo con prudencia, decide usar para divertirse a costa de los demás.

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

Como en *El artista* (2008), los directores utilizan el recurso de un relato y similares herramientas del lenguaje cinematográfico para atravesar con mirada cínica y burlona la relación de apropiación del creador y su criatura. El producto termina siendo una historia en la que nada cambia, nada ocurre y la realidad se manifiesta como un devenir vacío que sólo puede ser reparado por la ficción. Esta relación entre fantasía y realidad, verdad y mentira, magia y ciencia aparece como eje desde el que se introduce el film.

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

Así, aun cuando el hombre, dotado del poder de hacer regresar al pasado a Ernesto, jugará con él para verlo enfrentarse con sus errores y su mediocridad, el recurso se presenta como la posibilidad de acceder al conocimiento de sí mismo, haciendo presente lo ausente, es decir, un tiempo pasado irreversible que es posible de ser recorrido de nuevo imaginariamente, en el que el sujeto puede verse a sí mismo como otro.

El relato habilita la coexistencia entre lo real y lo posible, pues nos muestra a nosotros mismos como seres inaccesibles, y nos hace existentes en forma de simulacro, de invención (Ricoeur 1999, 36)⁴. Eso es exactamente lo que vivirá Ernesto: el simulacro de su pasado

pero con la sabiduría y los años de su presente, lo que hará que su experiencia se vuelva insoportable (sobre todo cuando vuelve a su infancia y ve el mundo con ojos de 63 años).

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

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

1. El relato adentro del relato

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

misma historia, enunciador y espectador, en un juego especular, en el que el escritor le advierte al espectador cómo debe leer la historia.

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

A partir de aquí, el hombre cobra identidad. Deja de ser un hombre cualquiera (su rostro está oculto por una capa roja) y, en cambio, es mostrado en primer plano y con mirada a la cámara. Nuevamente, el film le otorga ahora a este personaje el lugar de un YO que se dirige al TÚ (espectador del film) en una configuración de “mensaje” (Casetti 1986) en la que todo el enunciado fílmico se atribuye, a partir de ese momento, al Inmortal, quien se dirige al espectador, para referirle la historia.

Se produce, entonces, dentro del enunciado fílmico una doble atribución de la función “autor”, en la medida en que uno es el escritor del texto que el film traspone (Laiseca) y otro es el creador de la revisión de la vida del personaje con el que juega a inventar/crear otra historia (personaje del Inmortal). Por encima de estos dos autores está el meganarrador fílmico, responsable de las elecciones discursivas materializadas en los recursos del lenguaje cinematográfico con el que agrega un sentido adicional a la historia. La decisión de delegarle y otorgarle cara visible al narrador-locutor de la historia en la corporeidad de Laiseca es también un modo de cuestionar y producir más ambigüedad sobre la figura de “quién es el responsable” de una historia, “a quién pertenecen” el personaje y su destino.

Aun cuando Ernesto resulte un hombre indolente y mediocre, que sólo ha cometido errores en su vida, y parece no haber tomado jamás control sobre sus deseos y sus actos, se terminará liberando de las hipótesis que el escritor y el Inmortal instalan acerca del personaje y que guían y construyen determinadas expectativas en el lector-espectador, y se burlará de lo que ellos esperan de él.

2. El pacto

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

Además, la duplicación de enunciadores que asumen la posición de “creador” (uno, Laiseca, de la historia que dio origen al film, y el otro, el Inmortal, de la regresión experimental al pasado de un individuo común) plantea también la dificultad de definir la posición de “autor”, a la vez que el primero introduce al segundo como creador y, asimismo, como personaje surgido de la fantasía, como lo demuestra el fragmento introductorio, filmado en Marruecos.

Laiseca plantea el relato sobre la antinomia fantasía/realidad para demostrar que la ficción es acción teleológicamente concebida mientras que la realidad se presenta como una rutina sin modificaciones ni acciones relevantes, como lo que ocurre en el bar El Tránsito, situado en una esquina cualquiera de la ciudad de Olavarría, en el que los mozos sólo “espantan moscas” (literalmente). Allí es donde el Inmortal,

venido desde Marruecos, aparecerá bajándose de un taxi y encontrará a su víctima: Ernesto.

Ernesto es un mediocre. El vínculo visual que el film establece entre la presentación de él y su “tortuga” es otra metáfora de su manera de estar en el tiempo y en la vida: esconde la cabeza (como el protagonista mete la cabeza dentro de su suéter) y se mueve con lentitud hacia ninguna parte, de manera monótona y casi absurda.

Está sentado en el bar El Tránsito con su mujer, ambos sentados a una mesa, no hablan, los rasgos de su fisonomía evidencian hartazgo, amargura, estatismo, desinterés. Parecen casi muertos. El Inmortal puede “escuchar” el pensamiento de ambos. Mediante una auricularización modalizada (Jost 1987) el espectador se identifica con el oído del Inmortal, que, sentado en la mesa contigua, es instituido en enunciador desde el que se focaliza la historia y desde cuyo saber nos será contada. El autor del texto, Laiseca, delega en este otro personaje de la historia el relato, y el meganarrador filmico lo elige como punto de vista desde el cual da a conocer la historia.

Espera que la mujer se levante para ir al baño, se sienta frente a Ernesto y le propone el trato: volver al pasado, a la fecha que él desee, para revivir diez años de su vida de la manera que mejor le parezca. En ese lapso, sólo demorará lo que tarde en ir a comprar cigarrillos. A cambio recibirá un millón de dólares.

A partir de aquí, la vida de Ernesto será “retransitada” por él, a lo largo de tres períodos que toman algunos años de su vida, desde el pasado más cercano al más lejano, hasta cumplir los diez años pactados, que se materializan en tres fragmentos del discurso filmico.

3. Regreso a los cincuenta años (los 90)

El primer retorno se da al pasado más inmediato, es decir, cuando Ernesto tenía alrededor de cincuenta años. La madre está internada, y él entra al sanatorio con la intención de pedirle perdón antes de morir. Es un monólogo, la madre no contesta. Sólo al final, le contesta “No” a su pedido de perdón. Es decir que, ante la posibilidad de redimirse, de saldar una cuenta pendiente con su madre, no logra lo que buscaba. De todos modos, no consigue el perdón de su madre. Este primer regreso al pasado con la intención de modificar algo de lo que pudo

haber sido da como resultado otra frustración: hiciera lo que hiciera, nada cambiaría el rumbo de los acontecimientos futuros.

Mientras está en su casa, comiendo el pan del día anterior (“siempre come el pan de ayer, su mujer lo compra para dárselo al día siguiente”), le avisan telefónicamente que su madre ha muerto. No hay reacción alguna.

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

Intenta ofrecer al Canal 3 un formato televisivo novedoso al que llama “reality”, que corresponde al del *Gran Hermano* cuyo éxito ya es bien conocido por Ernesto, que viene del futuro, pero, paradójicamente los participantes no hacen absolutamente nada, por lo que el deseo voyeurista del televidente queda frustrado, y el formato no funciona.

Aquí aparece también una crítica a la TV que pretende mostrar “la realidad” y, sin embargo, si el creador (en este caso el propio Ernesto, que se adjudica la idea) no interviene, guionando de algún modo la ficción, nada hay en la realidad, que se presenta estática, rutinaria y sin rasgos que entretengan al televidente. Sólo la “mentira”, la “invención” ofrece algún interés que supere la realidad, dado que puede organizar las acciones en dirección a un fin y a una construcción de sentido.

Finalmente, intenta aprovechar su conocimiento del futuro y llama a la embajada de Estados Unidos para avisar que volarán las Torres Gemelas. Pero, terminan encarcelándolo por haber dado tal información y lo torturan para que diga de dónde extrajo ese dato. No puede hablar, y termina recibiendo aprietes y castigos.

Todo este primer tramo de retorno, que no llega a los diez años pactados porque debe hacerlo volver al futuro para rescatarlo de la cárcel norteamericana, sólo resultó en frustración y padeció las consecuencias que correspondieron a decisiones irracionales y poco inteligentes, en su afán de adjudicarse un valor o un reconocimiento. El Inmortal le aclara que él no iba a poder cambiar el curso de los acontecimientos avisando acerca del atentado. En todo caso, podía haber avisado un

día antes, pero los hechos ocurrirían igual. Se trata de “realidades paralelas”: la que ocurrió y la que podría haber ocurrido.

En todo caso, la misma diferencia que existe entre la ficción y la realidad. El juego se da en la ficción, porque, aun cuando no puede imaginarse lo que no existe, como aclara Laiseca para indicar que no hay diferencia entre la ficción y la realidad, ninguno de los dos registros puede influir en el otro. La ficción, en este caso representada por el retorno al pasado, sirve para “entender”, “comprender” e incluso “interpretar” la realidad, no para cambiarla.

4. Adolescencia y juventud (los 70)

Debe volver al pasado a seguir cumpliendo los diez años que contempla el pacto.

Aparece frente a un espejo triple de un baño. Se mira y el espectador ve tres rostros jóvenes (ahora en la actuación de Darío Lopilato). Se ve joven, sin panza, no le duelen las rodillas. Decide hacer lo que no hizo entonces: irse de ese pueblo chato a Buenos Aires.

Se despide de la tortuga y de la novia, a la que le anticipa que lo va a dejar por otro, que va a formar una familia, que va a abandonar sus sueños, que su marido la va a engañar, etc. Laiseca comenta que “contar el paso del tiempo es suficiente para amargar a cualquiera”. Se va haciendo dedo, a vivir los setenta a Buenos Aires: sexo y *rock and roll* (drogas, no). Esta aclaración realizada por Laiseca es otro modo de mostrarlo siempre incompleto, sin que se juegue totalmente por nada, y, sobre todo, mostrar a un personaje exento totalmente de imaginación. No es casual que, por dicha falta, decida registrar como propia la canción (letra y música) *Imagine* de John Lennon.

A partir de esa idea, le va bien, curiosamente. Por eso, Laiseca prefiere contar personalmente este fragmento de su vida. Durante todo este desarrollo, sin embargo, Laiseca lo llama “Ernestito”, una manera de empequeñecer absolutamente todo lo que hace, más allá de su juventud, que también es representada de manera absurda, vacía, mediocre. Tiene chicas, tiene fama con *Imagine*. En una entrevista radial, recibe halagos de las oyentes femeninas y, cuando un oyente le critica su “falta de swing y talento”, el entrevistador lo defiende (él se quiere ir) pero confirma que “un artista puede serlo aun sin swing ni talento”, en una dudosa crítica a la creencia en los estereotipos.

Irónicamente, Laiseca lo menciona en una lista junto a Jim Morrison, Eric Clapton, Frank Zappa y Bob Dylan para mostrar la “vanidad del plagio”.

Termina casándose con Paulita, en lugar de divertirse y, peor aún, Paulita tampoco sabe si está con él porque está enamorada o porque es famoso. El sueño de la fama y el éxito dura poco: le llega una demanda por adulterio de su mujer y una denuncia por plagio de la discográfica de John Lennon.

Sale a la calle a denunciar cosas que van a ocurrir, terminan encerrándolo por loco. Intenta suicidarse. El Inmortal le advierte que no está permitido suicidarse y le explica que tiene que terminar los siete años, veinticinco días y catorce horas que todavía le debe.

5. Ernesto bebé (los 50/60)

Hasta aquí, el Inmortal había jugado con su personaje para intentar darle la posibilidad de verlo hacer otra cosa de lo que había hecho. Sin embargo, Ernesto, en cada una de las oportunidades, intenta hacer lo que le está prohibido: anticipar desastres que no pueden ser evitados, suicidarse antes de tiempo. Cambiar la realidad, modificar el destino no es posible, ni siquiera para la ficción, que se somete al principio de verosimilitud.

Esta libertad que Ernesto se adjudica enfurece al Inmortal (creador de estas nuevas historias de vida que terminan siendo las mismas, las viejas, las ya vividas). Entonces, lo manda al momento de su nacimiento para que viva los primeros siete años de su vida, en los que nada puede hacer para modificarla, aunque los viva con la mentalidad de los 63 años que tiene. De manera que lo somete al castigo, al infierno de ver pasar sus horas, sus días y sus años a partir de la repetición del primer plano de las sucesivas tortas de cumpleaños. Ernesto, en el lugar del ojo de la cámara, sopla como autómatas las velitas, sin poder tomar decisión alguna sobre sus actos. La voz *over* de Ernesto adulto reproduce el pensamiento de un niño que ve, piensa y siente como un hombre de 63 años: *Esto es una tortura: todo el tiempo del mundo y nada para hacer, sólo pensar, pensar, pensar [...] la impotencia absoluta [...]. A la dictadura de los adultos sólo la pueden soportar los chicos porque los consideran dioses; a la violencia, a las humillaciones las consideran algo natural.*

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

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

6. Fin del pacto

Vuelve al bar El Tránsito, donde está su mujer. Antes, se detiene en el kiosco a comprar cigarrillos. La voz *over* del Inmortal nos lo presenta: “Su nueva obra maestra”. Algo cambió en Ernesto, en ese viaje de retorno. Ya no es el mismo. Perdió todo, “hasta la mediocridad” (Laiseca *dixit*).

La mujer le pregunta dónde ha ido y le dice que, por su cara, parece “otro”. Le da el maletín a su esposa. Le anuncia que ese millón de dólares es de ella y que se va.

A continuación, Laiseca retoma el discurso y habla acerca de la inmortalidad y de la conciencia de la muerte que sólo tienen los hombres, en comparación con los animales, que ignoran la muerte. La tortuga mete la cabeza en su caparazón para pasar el invierno y Ernesto mete la suya adentro del pulóver. Paradójicamente, el hombre es puesto en paralelo con el animal con el que fue asociado durante todo el film. Ernesto vuelve a ser “nadie” y debe pasar el tiempo que le quede.

Laiseca termina despidiendo a su personaje, el Inmortal, a quien trata sin piedad: “Lo más terrible es saberse inmortal”, ya que “para los hombres, todo tiene el peso de lo irrecuperable y azaroso”.

Pero, una vez terminado el relato de Laiseca, los directores agregan un fragmento que nos reencuentra con el Inmortal en un coche en París, que se dirige a la universidad en busca de su nueva víctima: un profesor universitario de filosofía. Intenta explicar a sus alumnos la “dimensión ontológica del objeto”, “la esencia, la propiedad trascendental”, “lo micro, la molécula”, etc. Pero sus alumnos no lo entienden. El Inmortal se acerca para ofrecerle el trato, mientras piensa: “Éste me encanta: culto y bruto, doble de bruto”.

7. Volver a empezar

La película presenta un juego de cajas rusas en las que cada una de las tres instancias enunciadoras se va introduciendo, subordinándose una a la otra.

Los directores (meganarrador filmico) introducen a un segundo narrador, Laiseca, autor de la historia que el film traspondrá al lenguaje cinematográfico. El escritor crea al personaje del Inmortal, producto de una transgresión a la ciencia y a la verosimilitud, es decir, producto de una fantasía imaginada por su autor. Y, finalmente, este personaje elige a un sujeto, Ernesto, para convertirlo en protagonista de su propia historia revisitada y experimentar con esta posibilidad.

Laiseca es presentado en un marco convencionalmente asociado al escritor, intelectual rodeado de libros en su escritorio, pero, a diferencia de ese personaje serio y de lenguaje culto instalado en el imaginario popular, se expresa en un registro que mezcla elementos del léxico culto con otros de origen popular y vulgar, como lo pueden mostrar las siguientes frases: “Uno puede coger pero con un punto de vista ontológico. La muerte no cambia a las personas: mi padre, después de muerto, sigue siendo un hijo de puta”.

Es decir, el personaje no sigue los lineamientos asignados. Se desprende de sus autores y habla de sí mismo, comenta acerca de su obra. No la narra, la interpreta, la comenta, guía la lectura del espectador.

El Inmortal, creado por Laiseca como autor de la otra historia de Ernesto, resulta ser un tipo sin escrúpulos que juega con su víctima. No sabemos cuál es su objetivo, es presentado como un ser oscuro

y del que no puede fiarse. Es español, pero toma mate con Ernesto, como casi todos los habitantes de la Argentina, y aparece en Olavarría en busca de algún “boludo”. Pero no solamente no logra que su personaje haga lo que él quiere, sino que además termina descubriendo su capacidad de daño, mucho mayor de la que él mismo se cree estar investido.

Finalmente, cada uno de los creadores abandona a su creación, la desprecia, quizás porque sienten haber sido abandonados, ellos mismos, por su propia obra.

Laiseca despidió al Inmortal con desprecio, considerándolo un ser poco digno de admiración por saberse “inmortal”; el Inmortal abandona a Ernesto, quien con su maletín, lejos de usarlo para su beneficio, lo entrega a su mujer a cambio de su libertad (algo que hizo reiteradamente en sus retornos al pasado, excepto cuando volvió a su infancia y no tenía la posibilidad de decidir). Y finalmente, los autores del film abandonan a Laiseca y continúan su historia, ofreciéndole al Inmortal una nueva víctima: un profesor universitario de filosofía, culto, intelectual y soberbio, supuestamente alejado de la vulgaridad del hombre mediocre. El personaje tiene la posibilidad de tomar venganza de su autor y convertirlo en objeto de su juego. Por lo menos, el final parece anunciarlo, en una estructura circular que, lejos de dar por terminada la historia, reabre la relación entre el creador y su criatura.

La filmografía de Cohn y Duprat, que estamos analizando, da cuenta de ciertos ejes temáticos y motivos recurrentes: la problematización acerca de la ética, la contraposición de clases y puntos de vista, la polémica respecto de la esencia de la obra de arte, la irreversibilidad entre pasado y presente, y, fundamentalmente, la preferencia por analizar estos dilemas y contradicciones en el seno de la clase media argentina.

Para abordar estos temas y profundizar en este reconocimiento de clase y de comportamientos, los recursos cinematográficos abundan en ambigüedades que acentúan en el espectador la dispersión en el juego de identificaciones. Así, resultan provocadores, en la medida en que lo sitúan en la incomodidad, en la incierta sensación de no saber con quién identificarse o de vacilar entre una y otra identificación.

Las películas buscan confrontar al espectador consigo mismo y con su conciencia social o de clase. Lo hacen presentando personajes que construyen diferentes confrontaciones. El enfermero y el artista,

el culto y el vulgar, el escritor y su personaje (el destino y su víctima). Aun cuando las posiciones estén definidas y hasta, explícitamente, los personajes emitan juicios acerca de unos y otros, el espectador es uno y es el otro alternativamente, y la experiencia vivencial frente a los films oscila entre el rechazo y la admiración de los personajes y sus conductas. Finalmente, el más despreciable se salva y redime, y el más respetable se degrada y vuelve miserable.

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

Cohn y Duprat recogen esas contradicciones de la clase media que, como la burguesía a la que se refiere Barthes, quiere, aspira a un posicionamiento de ascenso social, al tiempo que se niega a sí misma⁵.

Los directores aluden a una tensión que se manifiesta en los films analizados en todos los niveles del discurso cinematográfico. No solamente el contenido narrativo y los argumentos plantean una contradictoria posición de los actantes que intercambian roles y desafían las expectativas del espectador, sino que todo el material iconográfico y auditivo refiere siempre a dicotomías nunca resueltas. Es, en todo caso, la ambigüedad que atraviesa la realidad.⁶ (Según Cohn y Duprat, entrevista inédita realizada por Esteban Mizrahi, Andrés Di Leo Razuk y Patricia González López, en el barrio de Saavedra, Buenos Aires, 16 de octubre de 2012).

Los planos son concebidos como cuadros siempre incompletos en los que aparecen iconografías dobles y en una distribución que acentúa oposiciones: dos personajes, uno mira a un lado y el otro al otro (*El hombre de al lado*), uno camina hacia el *off* lateral izquierdo del plano mientras el otro va para el costado derecho (*Querida, voy a comprar cigarrillos y vuelvo*), uno mira a la cámara mientras el otro es tomado de espaldas (*El artista*). Los colores y la iluminación también se disponen en claroscuros que refuerzan la oposición blanco/negro (*El hombre de al lado*), o la luz y la sombra (*El artista*). Finalmente,

los procedimientos de auricularización oscilan entre los sonidos del adentro y del afuera (*El hombre de al lado*), de la música nacional y la música extranjera (*Querida voy a comprar cigarrillos y vuelvo*), o entre el silencio y las conversaciones del entorno inmediato (*El artista*).

Toda ruptura y/o cambio de paradigma trae aparejado un estado de incertidumbre que se manifiesta en la aparición de conflictos o dilemas que la sociedad intenta explicar. A veces esas contradicciones forman parte constitutiva de una idiosincrasia, de un modo de ser y de pensar que modela la praxis social.

En este caso, dicha crisis ha sido analizada en relación con el estatuto de la obra de arte y con los imaginarios que predominaron acerca de la pintura, la literatura, la música o la arquitectura.

El debate que los films dejan abierto sobre el arte en general y su relación con el público y la sociedad manifiesta, en todo caso, la propia esencia de lo artístico, a caballo entre lo individual y lo social, entre lo general y lo particular, entre el afuera y el adentro, entre la forma y el contenido, entre lo literal y lo figurado. Como dice Adorno (1970, 466): “Aunque el arte sueña lo absolutamente monadológico, está impregnado (para bien o para mal) de lo general”.

Por otra parte, es importante mencionar la influencia que la industrialización y la tecnología han ejercido sobre la producción artística, el modo en que el arte ha incorporado dicha realidad y la ha convertido en materia estética. Tal hibridación entre técnica y arte, e incluso entre ciencia y literatura, plantea nuevos modos de decir en la obra de arte y de sobrevivir bajo las relaciones de producción dominantes.

Notas

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

² *El jardinero está arreglando el jardín. Concepto espacial* (1959).

³ “... Es verdad que una obra de arte no se puede conseguir de otra manera que si el sujeto la llena desde sí mismo. No es asunto del sujeto, en tanto que *órganon* del arte, superar el aislamiento que se le impone, que no procede de la mentalidad ni de una conciencia casual. Mediante esta situación, el arte se ve obligado (en tanto que algo espiritual) a una mediación subjetiva en su constitución objetiva. La misma participación subjetiva en la obra de arte forma parte de la objetividad” (Adorno 2004, 63).

⁴ “Este mundo, que podemos considerar imaginario, es presentificado por la escritura, en el mismo lugar en el que era presentado por el habla. Pero este mundo imaginario es, en sí mismo, una creación de la literatura, un imaginario literario” (Ricoeur 1999, 36).

⁵ Según Duprat: “Para nosotros la clase media es donde se ven las contradicciones más divertidas, más picantes. La gente que quiere conseguir trabajo, la gente que quiere progresar, la gente que quiere ahorrar, la gente que quiere tener cuatro hijos y un auto para ponerlos adentro. Para nosotros esta situación genera chispazos divertidos y contradictorios. Nosotros somos eso también, por eso lo conocemos” (Cohn/Duprat 2012).

⁶ Según Cohn: “Esa tensión me parece que en la realidad es mucho más confusa y ambigua [...] Entonces lo que me parece bueno de nuestra película es lo ambigua que es. No hay buenos y malos. Es la realidad como es. Así de triste, de rústica, de dura y también de humana” (Cohn/Duprat 2012).

Referencias bibliográficas

ADORNO, T. (1970), *Teoría estética*, Akal, Madrid.

BARTHES, R. (1957), *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid.

—————, “Semántica del objeto”, en: *La aventura semiológica*, Paidós, Barcelona.

BENJAMIN, W. (2003), *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, Itaca, México.

CASSETTI, F. (1986), *El film y su espectador*, Cátedra, Madrid.

COHN, M./DUPRAT, G. (2012). “Entrevista inédita”, realizada por Esteban Mizrahi, Andrés Di Leo Razuk y Patricia González López, en el barrio de Saavedra, Buenos Aires, 16 de octubre de 2012.

FOUCAULT, M. (1989), “¿Qué es un autor?”, en: *Revista Litoral*, 9, Córdoba.

————— (1970), *La arqueología del saber*, Siglo XXI, Madrid.

ISER, W. (1997), “La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias”, en: *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros S.L., Madrid.

JOST, F. (2002), *El ojo cámara. Entre film y novela*, Catálogos, Buenos Aires.

—————, *El culto de lo banal. De Duchamp a los reality shows*, Librería, Buenos Aires.

RICOUER, P. (1999), “Qué es un texto”, en: *Historia y narrativa*, Paidós, Barcelona.

TODOROV, T. (2006), “Vida y destino del individuo en el arte. Discusión”, en: *El nacimiento del individuo en el arte*, Nueva Visión, Buenos Aires.

VATTIMO, G., (1990), *La sociedad transparente*, Gedisa, Barcelona.