

Universidad Nacional de La Matanza

Dpto. de Humanidades y Ciencias Sociales

Código: 55A-158

Título del Proyecto: “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”

Programa de Investigación: PROINCE

Director del Proyecto: Mizrahi, Esteban Federico

Integrantes del Proyecto: Di Leo Razuk, Andrés; Osuna, Virginia; Mc Namara, Rafael; González López, Patricia; Agüero, Carlos Gustavo; Loiacono, Cristian.

Fecha de inicio: 2012/01/01

Fecha de finalización: 2013/12/31

Resumen: El cine argentino de la última década da cuenta de los profundos cambios sociales y culturales por los que atraviesa nuestro país y por eso mismo permite emprender una revisión conceptual de nuestro sistema de representaciones. Para ello nos hemos concentrado en el análisis de las producciones cinematográficas de 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. Así, por ejemplo, Trapero nos pone en presencia de realidades institucionales cuyas retóricas están desprovistas de peso normativo para los agentes que las transitan. Esto permite no sólo dar cuenta de los efectos institucionales de la retracción del Estado sino de su repercusión en la producción de subjetividades individuales y colectivas. También consigue mostrar como toda acción política encarada desde modelos modernos de representación está destinada a fracasar. Por su parte, Martel explora esos cuerpos agotados de las clases medias y altas argentinas que, en el choque con la clase trabajadora, siempre terminan mostrando más que un matiz, de “inautenticidad”. Sobre este trasfondo social y a través del devenir de los cuerpos explora la compleja elaboración de eventos históricos traumáticos que deben ser encubiertos para que la vida continúe. Finalmente, la obra de Cohn - Duprat conecta con dos maneras de entender lo público y su vínculo con la ley, con los circuitos naturales y artificiales de producción de valoración social y con la crisis de lo común.

Palabras claves: cine, sociocultural, subjetividad, crisis, contemporáneo

Área de conocimiento: Sociología

Código de Área de Conocimiento: 6300

Disciplina: Comunicaciones Sociales

Código de Disciplina: 6308

Campo de Aplicación: Filosofía de la cultura

Código de Campo de Aplicación: 99

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

Campo de Aplicación: Filosofía de la cultura

Código de Campo de Aplicación: 99

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

Título del Proyecto: “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”

Resumen: El cine argentino de la última década no sólo ha pegado un salto de calidad en su valor artístico sino que se ha constituido en una poderosa maquinaria de pensamiento respecto de los profundos cambios sociales y culturales que atraviesa nuestro país; cambios cuyo significado resulta difícil conceptualizar. Esto implica el riesgo de quedar atrapados en el universo de nuestras propias representaciones sin poder acceder a lo que está sucediendo en el mundo que nos rodea. Empezar la revisión de nuestro sistema de representaciones requiere alcanzar cierta distancia, es decir, alguna perspectiva que promueva el extrañamiento. El cine suele ser un arte que, al provocar una tensión entre proximidad y ajenidad, suscita esa distancia. Si es cierto, además, que el cine, más que la representación de la realidad es la realidad de la representación, y por tanto, un lugar privilegiado para la producción simbólica, constituye por esa razón un poderoso instrumento de análisis sociocultural para pensar las transformaciones políticas, económicas y tecnológicas que afectaron tanto el mundo del trabajo como la esfera pública y privada de los argentinos conmoviendo profundamente las costumbres y la cotidianeidad. En este sentido, este proyecto se propone partir de las producciones cinematográficas argentinas de la última década para acceder de su mano a una comprensión filosófica de los cambios socioculturales contemporáneos. Para ello se ha de elaborar un corpus de películas representativas del período; se realizará una clasificación de las temáticas abordadas privilegiando aquellas producciones que pongan de manifiesto profundas transformaciones socioculturales y se procederá a una hermenéutica de los *films* a partir de diversos marcos teóricos provistos por la filosofía y las ciencias sociales contemporáneas. El resultado previsto es un esclarecimiento conceptual del rumbo de dichas transformaciones a partir del pensamiento de la realidad que el nuevo cine argentino propone.

Palabras claves: cine, sociocultural, pensamiento, contemporáneo

INFORME FINAL

Índice

Introducción.....	6
Desarrollo.....	9
Estado y producción de subjetividad en EL BONAERENSE (2002).....	11
Representaciones del conurbano bonaerense en CARANCHO (2010).....	30
El fracaso como ocasión para pensar en ELEFANTE BLANCO (2012).....	44
Entrevista al director Pablo Trapero.....	62
Memoria y subjetividad en LA MUJER SIN CABEZA (2008).....	89
Entrevista a la directora Lucrecia Martel.....	123
Identidades argentinas y maquillaje en EL HOMBRE DE AL LADO (2009).....	159
Cambio social y memoria en QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO (2011).....	177
Entrevista a los directores Mariano Cohn y Gastón Duprat.....	190
Conclusiones.....	210
Bibliografía.....	217
Producciones.....	221
Anexo.....	227

Introducción

La presente investigación acerca del cine y cambio social en la Argentina de la última década (2002-2012) se propuso: a) reconocer la relevancia del cine como un dispositivo de pensamiento del cambio social que antecede a su posible elaboración teórica; b) realizar un análisis hermenéutico acerca de cómo el cine de la última década representa los cambios sociales y culturales más importantes de la Argentina contemporánea; c) hallar “películas testigo” dentro de las producciones locales para pensar desde diferentes ángulos y perspectivas estos cambios socioculturales; d) identificar en las películas seleccionadas las principales transformaciones socioculturales que tienen lugar en la Argentina actual y alcanzar un grado relevante de esclarecimiento respecto del significado y rumbo de dichas transformaciones.

La hipótesis central de la que partimos fue considerar al cine como un poderoso dispositivo de pensamiento sobre el cambio social que antecede a su conceptualización y que, por ello mismo, habilita una reflexión sobre la lógica de las transformaciones socioculturales más recientes. Esto permite esclarecer su dirección y significado.

En las reuniones periódicas que mantuvo el equipo de investigación con el objeto de reflexionar críticamente sobre el marco teórico y de discutir distintas producciones cinematográficas argentinas de la última década se arribó a la conclusión de que era conveniente acotar el corpus de películas a las producciones de tres directores: Pablo Trapero, Lucrecia Martel y la dupla Mariano Cohn y Gastón Duprat. Esta selección está justificada tanto por la diversidad de las temáticas que abordan sus películas como por las estéticas variadas que ponen en juego para hacerlo.

Por otra parte, se juzgó necesario contar con las reflexiones de los mismos realizadores respecto de lo que permiten pensar sus producciones cinematográficas, es decir, con sus representaciones acerca de cómo piensan sus películas los cambios socioculturales de la Argentina reciente. Para ello se planteó la conveniencia de realizar entrevistas en profundidad dado que no siempre en los reportajes concedidos a diversos medios el foco está puesto en estos cambios y en cómo son pensados por sus obras.

La primer entrevista tuvo lugar con la dupla constituida por Mariano Cohn y Gastón Duprat, quienes nos recibieron en las oficinas de su productora en Parque Saavedra el día 16 de octubre de 2012. La conversación giró, básicamente, en torno a sus propias representaciones sobre el papel de la clase media, los lazos de vecindad y el “batacazo” como forma de salvación personal, mundana y privada, instalado en el imaginario colectivo de los argentinos. En segundo término, nos reunimos con Pablo Trapero, quien también nos recibió en las oficinas de su productora ubicada en el barrio porteño de Palermo. El encuentro tuvo lugar el día 13 de julio de 2013. La conversación se centró en el rol que les cabe a las instituciones modernas en el mundo contemporáneo, en el papel de los movimientos sociales y la acción de los curas en las villas. También conversamos acerca del lugar del cine como pensamiento de época y la prioridad de los valores estéticos por sobre ciertos cánones comerciales. Por último, la entrevista con Lucrecia Martel se llevó a cabo en un bar de Colegiales el día 4 de octubre de 2013. Se abordaron temas vinculados con la pertenencia de clase y los modos de posicionamiento subjetivo respecto del pasado. También hablamos sobre el rol que asumen las solidaridades de clase como obstáculo para la realización de una sociedad más justa. Además, la conversación giró en torno a la estética de su cine, al lugar preponderante que le asigna al sonido y al énfasis puesto en el agua como metáfora del estado de inmerso del ser humano. El cuerpo mismo de entrevistas resultó muy variado. El resultado aportó puntos de vista muy disímiles según se trate de un director o de otro, enriqueciendo la discusión posterior en el equipo. Esta diversidad responde a una heterogeneidad objetiva: la del presente argentino, que intentamos pensar junto a los cineastas.

La investigación que presentamos a continuación quedó articulada, entonces, en función de una suerte de triángulo cuyos vértices están constituidos por: a) las películas de estos directores correspondientes al período investigado; b) las representaciones de los propios directores respecto de las temáticas que se juegan en sus películas; c) la bibliografía sociológica, filosófica, estética y cinematográfica vinculada con los cambios socioculturales en la Argentina reciente.

Desarrollo

Pablo Trapero

Estado y producción de subjetividad en EL BONAERENSE (2002)

I

Gran parte de las producciones cinematográficas de Pablo Trapero dan 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.

II

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 medio 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 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 conjuras, 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 posible convergencia entre las diversas instituciones que, de manera correspondiente, producía subjetividades tendientes también a la coherencia en sus trayectorias de 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 en este contexto, la policía 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 por 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 estructura 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 sino 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.

III

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, sino 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 de manera tal modelado por la fábrica que incluso en su casa viste ropa de trabajo, aún 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 este 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 presentan 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 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, tiene todo el aspecto de una *denegación organizada de justicia*” (Wacquant 2000, 40). Y esta denegación resulta aún más aleposa 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 aún 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 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 donde 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 mi 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 conciente 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 operando 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, en ausencia de los medios adecuados para su realización, por el otro.

De hecho, mucho antes de la escena mencionada podemos ver otra en donde 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 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: Si. Yo a Ronco no tengo porqué 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 mi 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 mi, 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 incomprensible 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 lo 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 a 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. Esta, 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 2010, 128).

IV

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 paradójal: 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 desdibujan 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 BONAERENSE 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 abdicó de 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 retraída 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 que 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 redundando en la afirmación de un orden político en que 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.

Representaciones del conurbano bonaerense en CARANCHO (2010)

I

El 'conurbano bonaerense' constituye un escenario cuyas particularidades no coinciden con la representación social de la 'gran ciudad', a la que sin embargo abraza en forma de pinza escorpiana, y en relación con la cual se construye dialógicamente. Las representaciones hegemónicas del conurbano suelen responder genéricamente a las imágenes de los barrios obreros y de las villas miserias. Aunque el campo de sentidos que se genera en torno de tales imágenes tiene variaciones históricas. Así, si fuese lícito asociar décadas a grandes segmentos representacionales, podría observarse que cada década condensa sentidos novedosos a la vez que arrastra restos de sentidos más vetustos.

Los setenta fueron años cuyo clima cultural estuvo atravesado por el componente revolucionario. Y es en ese clima de época en el que la villa miseria aparece como un lugar a resguardo del conformismo burgués predominante en la clase media urbana. En este sentido, el conurbano aparece como el lugar donde la militancia echaba mano para la búsqueda del nuevo sujeto revolucionario.

La recuperación democrática de los ochenta conllevó una revalorización de la ciudad: "En Buenos Aires [...] el nuevo horizonte de la recuperación democrática favorecía la consideración completamente novedosa de la ciudad en su carácter de espacio público, por lo tanto, 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". (Filippelli, R. y Gorelik, A., 1999, p. 28). Por su parte, el conurbano quedaba relegado de su centralidad guardando el secreto de la liberación política y cultural que no ocurrió pero que prosiguió como una amenaza para la clase media urbana

protagonista de la primavera democrática. Sobre todo porque esa liberación política de las 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, en lugar de asumir.

En los noventa, la ciudad fue 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 todas las innovaciones de la posmodernidad neoliberal. El conurbano, por su parte, era el lugar de las fábricas cerradas, de la desocupación, de la exclusión, de la policía corrupta, del deterioro de lo público y, por supuesto, de la delincuencia.

El conurbano, visto desde el imaginario propio de la clase media urbana, con gran frecuencia fue asociado en sus diferentes representaciones histórica como lo sub-urbano, lo marginal, el aposento de la delincuencia y la ilegalidad. Una representación que posiblemente se remonte a principios de los años treinta: “Si pudiese hablarse de un bajo fondo en los años treinta -en un sentido de espacio opaco de alojamiento de prácticas ilegales y redes delictivas- sería a condición de reconocer que su núcleo ya no estaba en esa Buenos Aires transformada, en su puerto, en el Retiro, o en sus difusas orillas. 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, 12-3). Es decir, el conurbano representa lo peligroso, el malón, transfigurado en diversas claves de multitud invasiva: el maximalismo anarquista, el aluvión zoológico peronista, etc.: “Son los monstruos que expelen ‘el Gran Buenos Aires profundo’” (Ferrer, 2003, 55). Adquiera el nombre que fuera, es innegable que el conurbano casi no puede ser pensado sin cierta referencia a la idea de ‘pueblo’ ni sin una remisión a las identidades políticas, y entre éstas el peronismo como la más importante de los últimos sesenta años.

Tanto la película *CARANCHO* de Pablo Trapero (2010) como los libros *Villa Celina* y *El campito* (2008) de Juan Diego Incardona (2009), constituyen registros estéticos que, de igual manera que otros elementos culturales, producen sentidos, recogen versiones y son inevitablemente contemporáneos a su propia época.

Tanto Trapero como Incardona forman parte de la misma generación, azarosamente nacidos en el mismo año: 1971 y fueron criados en el mismo partido bonaerense: La Matanza. Juan Diego Incardona es un exponente de la Nueva Narrativa Argentina. Pablo Trapero, del Nuevo Cine Argentino. Ambos, para el interés de nuestro trabajo, descifran algunos indicios que trasunta el enigmático conurbano bonaerense. El director de cine Pablo Trapero ha echado mano de una estética híper-realista del conurbano que aparece casi como una marca de autor en varias de sus películas. Una estética en la que prima la oscuridad, las sombras y los rostros imperfectos, grasosos, despeinados y sin afeitar. De modo similar, pero en registro literario, también el escritor Juan Diego Incardona ha logrado estabilizar un clima inconfundible en sus diferentes relatos en donde lo imperfecto, lo espectral y lo monstruoso también son una constante, aunque más claramente en relación con cierto realismo mágico y algunos componentes épicos que, en principio, lo distancias de la propuesta de Trapero.

II

Villa Celina es un relato autobiográfico escrito en primera persona que tiene una singularidad: la vida del protagonista parece no ser más que una excusa para dar cuenta del barrio y sus vecinos míticos. El protagonista está tan impregnado y atravesado por su barrio que no hay manera de contar su historia individual sin el recurso simultáneo de su comunidad, de ese pueblo que lo circunda y lo constituye. De sus veinte capítulos, tomaremos aquí sólo algunos que bastan para dar cuenta de la apreciación del conurbano que se pone en juego en el texto.

En términos del propio Incardona: “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, que constituyen las primeras palabras del libro, es interesante porque clava el elemento político en el centro de la identidad territorial, lo cual resultará una constante en el autor. Por fuerza de ese deslizamiento podrán ser adjudicadas al conurbano una serie de representaciones asociadas a las memorias del peronismo. Nótese también la aparición temprana de las ideas de pueblo y fantasma.

En el capítulo titulado “La culebrilla” aparece como indisociable por un lado la ‘explicación mágica’ de la cura del mal conocido popularmente con ese nombre (en clara referencia a ese tipo de creencia con que suele caracterizarse el saber de los sectores populares: la idea de la superstición) con por otro lado un territorio plagado de restos de peronismo. En el escenario de la superstición, es decir de lo popular, hay restos de lo que fue el impulso de bienestar y urbanismo del gobierno peronista y de la figura de Evita, como así también restos de la mística que suponía imprimir en el contorno de las trazas barriales las figuras, rescatadas por el revisionismo histórico, de San Martín, Rosas, y por supuesto de Perón y Evita.

El episodio relata sucesos de 1981/1982, contexto en el cual aparece ese barrio sin nombre, donde vive 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 que truncó la autodenominada “Revolución Libertadora”; una red vial que sin embargo, aunque muerta, es testigo y resiste. Este recurso literario aparece reiteradamente caracterizando el barrio: lo vivo que subsiste en lo muerto, la idea de un resto que persiste.

Aparecen también nombres épicos (‘el precipicio’) para describir los paisajes de un conurbano postergado: lo que habría sido una tosquera, pero que allí persistía como basural. Tal vez, para el que venía de afuera eso *era* un

basural, pero para los habitantes del barrio era un precipicio. Y acercarse a un precipicio supone una disposición del ánimo similar a la temeridad. También en “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 de creer en milagros para sortearlos.

Algunos paisajes de “La culebrilla” asustan, hielan la sangre: aparece un auto abandonado con las tres A pintadas en el capó en ese truncado proyecto de vida en común: la calle peronista. El padre no sabe, no puede o no quiere explicar a su hijo que significa eso (AAA), del mismo modo que la madre encontraba dificultades para explicar qué significaba el marxismo en el lema escrito en la pared: “Ni yanquis, ni marxistas: peronistas”. No significa nada, vamos.

El barrio sin nombre luego será conocido como “La Sudoeste”, un nombre sin mística, que obedece sólo al mero realismo, al pobre sentido común, que apenas da cuenta de su enclave geográfico. No aparecen rastros de ideología en ese nombre, se trata de una mera designación. Lo cual es sintomático de una ideología que fue invisibilizada junto con la desaparición de gran parte de su generación portadora. Lo interesante de esa construcción del conurbano consiste en colocar en él la imagen de algo que se resiste al olvido, simplemente porque *está ahí*.

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 de un hombre victimizado. Una operación notable por la cual el conurbano como reserva moral del hombre revolucionario de los setenta aparece, en los noventa, como depositario de las víctimas de las políticas neoliberales.

El personaje de “El hombre gato” aparece, tejido con el legado de lo innombrable, como monstruo mítico, como superhéroe de un relato épico que él desconocía. Un ‘hombre gato’ de ‘ojos rojos’, corrido por las fuerzas de seguridad y curioseado por una chusma de barrio que se entretenía con su

cacería en vivo y en directo, del mismo modo que hoy, hecho carne de una noticia anacrónica, entretenía mediáticamente a la audiencia de *CrónicaTV*. Un hombre gato que hoy resiste, loco y descomunal, en la copa de un árbol, pero cuyo desenlace queda abierto y será retomado en *El campito*.

El campito es una novela de Incardona publicada en 2009, es decir, con posterioridad a la aparición de *Villa Celina* y que, en gran medida, parece ser una continuación de aquélla. En *El campito* pueden leerse una serie de relatos que resultan complementarios de los ya desarrollados en *Villa Celina* con un interesante giro que permite apreciarlos desde la subjetividad de algunos personajes que antes habían sido expuestos en su exterioridad.

En este sentido, *El campito* ya no gira tanto en torno al interés autobiográfico a pesar de lo que aparentan sus primeras páginas, sino que su interés central será el desarrollo de una guerra entre peronistas y antiperonistas en el escenario vital del conurbano bonaerense bajo la narración de un aeda *sui generis* conocido como Carlitos, el ciruja.

La representación del conurbano aparecerá ligada a algunos elementos ya transitados: la idea del subsuelo de la Patria sublevado (Incardona, 2009, 62); la presencia profunda del peronismo en la omnipresencia de los Barrios Bustos, lugares secretos que mandó construir Evita, como así también en las identidades de los colectivos humanos que habitan esos barrios (ibídem, p.28); la cercanía del Riachuelo también aporta una identificación fuerte del conurbano, aparece como un elemento mítico que permite explicar la deformidad, la monstruosidad y cierta belleza desviada: "Los paisajes y los climas cambiaban a cada rato. A veces, doblando en una curva, nos encontrábamos frente a llanuras verdes, habitadas por la increíble fauna local; otras, atravesábamos páramos desolados, secos y ventosos, donde no se veía un alma. Lugares opuestos que, sin embargo, tenían algo en común: el efecto de la contaminación. En las zonas fértiles, la mugre producía pastos insólitos, que pasaban por toda la gama de colores, desde pastos transparentes parecidos a medusas hasta un césped tan cargado de pigmentos que dividía la tierra en parcelas multicolores. En las zonas pobres, el basural estaba

petrificado en el suelo o disuelto en un polvo fino, una podredumbre que, llevada por el viento, secaba todo a su paso. Así eran los campitos del conurbano profundo. Vivos o muertos, todos estaban echados a la suerte del Riachuelo, del Matanza y las cuencas menores, brazos, arroyos y zanjas donde hombres urbanos y suburbanos han insistido en tirar, durante décadas, basura, desechos industriales, autos, armas y muertos. Nada común podía resultar de esa combinación. En tierras verdes, jaurías de perros Dos Narices corrían y saltaban sin sentido, locos de remate; bandadas de teros espadas, armados con espolones larguísimos, peleaban por las hembras; sapos bueyes, más grandes que las liebres, tragaban nubes de mosquitos; y culebras-culebrillas, provistas de aguijones en las cabezas y en las colas, mataban a sus presas con ataques en pinza, juntando las puntas. En tierras negras, los residuos endurecidos se cerraban en montículos hasta que el sol los partía al medio, quedando la carbonera y los desiertos salpicados por geodas de basura abiertas, donde brillaban, como cuarzos y amatistas, pedacitos de latas oxidadas, vidrios de botellas, miembros descuartizados de muñecas, juguetes en general y, sobre todo, muchísimos papeles y cartones petrificados, escritos o en blanco, que reflejaban la luz como si fueran espejos, formando verdaderas constelaciones y dando la sensación de un cielo en la tierra, tan cargado de estrellas que, aunque estuviese compuesto de porquerías, igual era capaz de inspirar a cualquier poeta que lo viera”. (Incardona, 2009, 124-6).

También aparecen algunos elementos novedosos con respecto a *Villa Celina* como la introducción de la univocidad en el relato histórico que disloca al peronismo de aquella imagen de sombra enigmática y ominosa para transformarlo en un relato explícito. Así, el anacronismo que aparecía en algunos personajes y relatos de *Villa Celina* aquí desaparece para dar paso a una contextualización exegética: efectivamente, *hay alguien que cuenta la historia con absoluta convicción, hay una voz que enlaza esos restos de memoria que antes aparecían desperdigados*. Se produce pues un retorno de la palabra historizante, en cierta consonancia con la impronta kirchnerista.

La resistencia de la memoria peronista *está allí* no sólo para la nostalgia sino también como reserva para algo futuro: “*El conurbano de Incardona otorga*

sustento material a un tipo de sociabilidad que se supone perdida o en irremediable retroceso y que tiene menos que ver con ‘el aguante’ –como ha sido leído condescendentemente desde algunas zonas del establishment literario– que con la construcción narrativa de una positividad resistente de los sectores subalternos. Esta positividad está vinculada a la apropiación del repertorio simbólico y emotivo del nacionalismo popular, pero modernizado a través de la incorporación de elementos contemporáneos que licúan el componente nostálgico que potencialmente definen a la liturgia del ‘primer peronismo’ –componente que sin embargo está latente– hacia un reconocimiento de fenómenos culturales emergentes” (Vanoli, H. y Vecino, D., 2010, 271-2).

En este sentido, el conurbano de Incardona no constituye el lugar donde todo tiempo pasado fue mejor, no se produce una llana idealización del pasado peronista, así como tampoco se lo identifica como el lugar donde está todo perdido porque ya no hay futuro. Existe una potencialidad positiva que queda sin clausura.

III

Sosa, el protagonista de *CARANCHO*, le dice a Luján que él está esperando, aguantando, cambiar de zona, de aire, salir un poco de *acá*. Esta idea del ‘*acá*’ es repetida en varias oportunidades con énfasis, salir de *acá*, venir *acá*. Varias veces en la película se cita el lugar: ‘San Justo’, ‘La Matanza’, ‘Villegas y Mosconi’, etc. Pareciera ser que hay algo determinante que obedece al territorio y la única esperanza de cambio es la huida. Lo cual también resulta muy representativo de finales de los años noventa y de principios de este siglo donde muchos mudaban de terruño en busca de un lugar mejor.

¿Qué hay en ese ‘*acá*’ según *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 cuatro 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 la película de los ‘liquidadores de seguros’ que las propias empresas envían a fin de ofrecerles a los damnificados menos de un 10 por ciento de lo que en realidad les corresponde. Y ¿por qué no lo dice? He aquí donde claramente la película 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’. 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 esos hombres y mujeres relegados en la zona de exclusión con lo que el Estado de los noventa, en su versión de Estado ausente, pensó para ellos: la idea de cliente-consumidor. Nos referimos a las famosas tres zonas de organización social analizadas por Robert Castel: integración, vulnerabilidad y 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).

Tal idea ha sido ampliamente tematizada en las últimas décadas. El ya célebre texto *Pensar sin Estado* da algunas claves para meditar sobre el alcance de tal idea al señalar que conlleva un cambio sustancial en el concepto de ‘lazo social’, entre otros: *“La relación social ya no se establece entre ciudadanos que comparten una historia sino entre consumidores que intercambian productos”* (Lewkowicz 2006, 34. También Merklen 2006 y Caramés-D’lorio 2007). Lo que

se desplaza es la idea de una comunidad protectora, de una sociedad integrada a partir de los símbolos clásicos del concepto de 'Estado-Nación' y de las instituciones disciplinarias.

Los personajes de CARANCHO son ante todo seres vulnerables y vulnerados por un conurbano que por azar o predestinación telúrica terminará envolviéndolos en su trama de corrupción y, finalmente, tragándolos. El personaje de la última damnificada de la película, 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 una provincia del norte o un país extranjero, pero está claro por su entonación al hablar, pero sobre todo por su frescura, que no pertenece a *acá*. Pareciera ser que nada noble puede surgir de ese lugar oscuro.

El tema de la suerte atraviesa la película, la buena suerte, la mala suerte. Da la sensación de que los personajes no son dueños de sus destinos, no hay camino predecible, no hay Estado ni Dios que redima, no hay esfuerzo ni receta que valga, sólo el azar se impone. El accidente de Vega que terminó con su muerte 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, etc.

Queda a criterio del espectador si es también por obra de la suerte que ambos protagonistas terminan siendo víctimas de un accidente de tránsito fatal, o si acaso hay algo mucho más profundo, en el espíritu mismo del conurbano que no deja escapar a sus comulgantes. Ésta tal vez sea la marca fuerte de la película, no hay escapatoria. O, al menos, no hay escapatoria individual.

IV

En CARANCHO, como en la gran mayoría de las películas de Trapero, sobresale la vinculación de las trayectorias de sus personajes con el contexto social. Permanentemente hay indicios y guiños, cuando no señalamientos explícitos del impacto de lo colectivo en las vidas particulares. En otros términos, CARANCHO presenta el diagnóstico particular de una institución moderna del

Estado como lo es el hospital y además presenta un diagnóstico general de la forma (ausente) en que se manifiesta el Estado en contraposición con la presencia (protectora) del Mercado a través de la intervención de la Aseguradora.

Este modo de encarar la narración discrepa profundamente con el cine de ficción realizado durante el primer peronismo, en el cual “se destaca la emergencia del estado en los relatos, de imágenes que presentan a las instituciones, los discursos y las políticas estatales y las incluyen en la narración sin apelar por ello a ninguna propaganda partidaria” (Kriger 2009, 11). Pero se trata de una discrepancia que sólo puede existir sobre el fondo de la existencia previa de aquellas imágenes y no sobre su anulación.

En *Cine y peronismo*, Clara 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)

Puede observarse aquí la ruptura entre esa parte aludida del cine del peronismo clásico y estas producciones de Trapero: mientras que en el primero el Estado interpela al individuo para transformarlo en un buen ciudadano (que no evada sus impuestos, que no especule, etc.); en el segundo, es el individuo el que de modo elíptico interpela al Estado. Y señalo que es de modo elíptico y no lineal ya que las películas de Trapero no están relatadas en tono de denuncia pero sí 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.

Sin embargo, esta evidencia forma parte de la responsabilidad interpretativa del espectador y no del director o del guión. En efecto, es ésta una de las dos

grandes rupturas de los representantes del Nuevo Cine Argentino respecto del cine de los ochenta, entre cuyo exponentes, además de Pablo Trapero, es posible mencionar a Adrián Caetano, Martín Rejtman, Lucrecia Martel, Albertina Carri, entre otros. Por su parte, Luis Puenzo, María Luisa Bemberg, Alejandro Doria y Eliseo Subiela, entre otros, forman parte de del cine de los ochenta. En primer lugar, 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) y, en segundo lugar, existe un rechazo a la introducción de moralejas y/o personajes que denuncian mecanismos morales, psicológicos o políticos de la trama. (Aguilar 2010, 24).

Por otra parte, a diferencia del cine de los ochenta, este Nuevo Cine carece de exterioridad: en los ochenta el personaje ético puede juzgar la historia desde afuera y exhibir un deber ser que el espectador compartirá, cosa que no ocurre en el Nuevo Cine. (Aguilar 2010, 26).

En el caso de *CARANCHO*, tal vez pueda pensarse que el personaje de Darín exhibe un débil deber ser de supervivencia con el que el espectador puede comulgar, sin embargo, esa leve sensación de exterioridad se extingue cuando el conurbano se cobra la vida del protagonista dejando al espectador nuevamente adentro de la historia.

V

La primera década del siglo XXI debe ser abordada con una mención a la impronta kirchnerista. Ya que se producen una serie de fenómenos insoslayables, que remueven el universo de las representaciones sociales, como la recuperación de la idea de la ‘soberanía nacional’ y el retorno de la confianza en la política como herramienta transformadora de grandes sectores de la sociedad.

En este sentido, nuestra lectura de *Incardona* fijada en la idea del conurbano como lugar de la persistencia fantasmática de la política pareciera resultar más fiel al clima de época de la primera década de este siglo, que la representación de Trapero. En este último caso, lo viejo también subsiste en lo nuevo, pero lo

hace bajo la forma de una ruina sin potencial, como por ejemplo la imagen ruinoso del hospital que resulta repetitiva en la película.

En cambio, aquello que *está ahí*, que subsiste, en el conurbano de Incardona no es un despojo de tiempos pasados, funciona más bien como un retorno de lo reprimido. Mientras que 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, por eso los protagonistas buscan la huida, el escape, como único camino posible de salvación. Esta opción, la ausencia del Estado, y la caracterización de los personajes ubican a estas representaciones de Trapero más en línea con el imaginario de los noventa.

Por su parte, en *Villa Celina* 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.

Adenda sobre la idea de pueblo

Gonzalo Aguilar propone pensar el vínculo entre la acción política y el pueblo en las representaciones del cine de los noventa. Para lo cual señala que el modelo de cine político con el que se enfrenta el Nuevo Cine Argentino de los noventa es el legado por el Grupo de Cine Liberación cuya obra insigne es *La hora de los hornos*, de Fernando Solanas y Octavio Getino. En esta obra la acción política aparece como consecuencia de la acción épica del pueblo, una idea que será retomada en *Memorias del saqueo* (Solanas 2003) pero con una omisión notable: “Aquello que Solanas suprime (la decisión soberana y política, por más que nos pese, de la mayoría del pueblo de aprobar las reformas menemistas) debería ser el eje para reflexionar sobre si el pueblo al que

interpelaba La hora de los hornos todavía tiene esa homogeneidad y esa carga épica que Memorias del saqueo sugiere. Justamente, una de las características del cine de los noventa es mostrar que no sólo los tiempos cambiaron sino que el pueblo, al que se dirige el film de Solanas, ya no existe más” (Aguilar 2010, 137). El Nuevo Cine Argentino abandona todo intento de generar un mensaje unívoco sobre la acción política para pasar a retratar la política bajo la forma de modos casi imperceptibles de dominación.

El fracaso como ocasión para pensar en ELEFANTE BLANCO (2012)

I

Los últimos años de la Argentina han sido considerados y difundidos por el mismo gobierno como una “década ganada” en contraposición con los años noventa, donde el mercado operó sin escrúpulos bajo un neoliberalismo inédito en estas latitudes, derribando tanto el tejido social como las instituciones que lo producían. La “década ganada” consistió principalmente en una fuerte intervención estatal en la marcha del devenir socio-económico, una re-apertura de los juicios a militares involucrados en la violación de los derechos humanos y una integración geo-política con la región. Así, la alineación con Chávez, la derogación de la ley de Punto Final y la de Obediencia Debida, los fondos otorgados para investigación científica, la jubilación de personas sin aportes previsionales, la *Asignación universal por hijo* o la compra de empresas de servicios públicos por parte del Estado pueden ser ejemplos del esfuerzo del gobierno por encaminar a la Argentina hacia una dirección contraria a la de quienes lo precedieron. Sin embargo, esta presencia estatal no impidió el surgimiento de grandes fallas o grietas como la escalada inflacionaria, con la inevitable pérdida del valor real del salario; la asociación de empresas recién estatizadas con multinacionales; la fuerte presencia de carteles narcos, con su correspondiente ola de crímenes; aumento del consumo de drogas y el reclutamiento de jóvenes como fuerzas de choque; la aprobación de leyes antiterroristas propuestas por el GAFI, un grupo internacional controlado por Estado Unidos; o, por último, el ascenso a teniente general del Jefe del Ejército, cuestionado por su posible participación en la violación de los derechos humanos durante la última dictadura.

Todo esto instala la pregunta acerca de si tales marchas y renarchas obedecen a una coyuntura o responden a una estructura conceptual perimida, que ya no puede resolver los problemas tanto inmediatos como mediatos. Por ello, esta última década brinda un fértil territorio para poder analizar qué sucede o cuál es

la vigencia de ciertas categorías centrales de la modernidad para la construcción de una sociedad justa. ELEFANTE BLANCO se presenta como un film que permite analizar el agotamiento de esta constelación conceptual.

II

No es difícil sostener que la tensión dramática más sobresaliente en ELEFANTE BLANCO de Pablo Trapero se presenta entre sus protagonistas principales. Julián expresa un modo de intervenir en el mundo obediente y mediado por la institución, mientras Nicolás se acerca a la sociedad de una manera abierta, directa y desobediente. Estos dos personajes encarnan perfiles teológico-políticos opuestos, dos paradigmas políticos que luchan por el dominio de lo público. Al primero lo llamaremos 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 anti-institucional. Con ello intentamos tomar distancia respecto de una lectura rápida signada por la contraposición entre un sacerdote que acepta a la Iglesia, y trabajar dentro de ella sin compromisos políticos, y otro que la rechaza y hace política, es decir, una contraposición entre un sacerdocio a-político y un sacerdocio político. Tal dicotomía no permite ver que ambos hacen política, por más que su proceder sea distinto y hasta antagónico. Incluso aún cuando uno de ellos, Nicolás, reniegue de la política apelando a una ética humanitaria y descentrada de cualquier tipo de institucionalidad. Julián, en cambio, aceptando su función como miembro de una institución milenaria y sagrada, intenta ordenar desde allí una sociedad que se muestra indómita.

Ninguno de ellos 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 macrouberbes” (Schmitt 2000, 14). Pero 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.

Trapero muestra con medios artísticos 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 las forjadas por los pensadores de los siglos XVII y XVIII. Trapero retrata cómo las instituciones del Estado, es decir, el hospital público o la policía están en ruinas y cómo sus propios miembros se convierten en víctimas al quedar arrinconados en situaciones 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 30, retomadas sus obras por Perón y luego detenidas definitivamente por la llamada Revolución Libertadora. Hoy subsiste como símbolo de un proyecto inconcluso de justicia social, sobre cuyas ruinas los personajes del film deben caminar, comer y pensar. En el horizonte de la villa, cada lluvia, cada tormenta, da cuenta de la precariedad en que viven sus habitantes, es decir, cómo padecen una realidad amenazante sin los medios adecuados para enfrentarla. El agua entra por los techos de las casas, de igual manera que naufragan los proyectos del equipo de curas dirigidos por Julián.

Los problemas que Trapero retrata en la película son estructurales. 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 encontrar solución a los grandes niveles de injusticia social que se vive en nuestro país.

Ahora bien, ¿por qué estos dos sacerdotes son la encarnación de dos paradigmas políticos distintos y por qué es pertinente hablar todavía de perfiles teológico-políticos? ¿Acaso la modernidad no había separado definitivamente el campo de la teología del campo de la política? ¿Los teólogos configuran hoy el mundo político? ¿Se redactan las constituciones de los estados occidentales

para que estén en concordancia con los principios bíblicos o con los de otro escrito sagrado? Estas preguntas obligan a una revisión del concepto de secularización y la querrela actual en torno a este concepto.

A principios del siglo XX Max Weber enuncia en sus escritos sobre sociología de la religión que la “*auri sacra fames* es tan antigua como la historia de la humanidad” (Weber 2008, 105). De ahí que los orígenes del capitalismo haya que buscarlos en un *ethos* del trabajo, obtenido desde patrones religiosos, y no en la avidez del hombre. Desde entonces, la secularización -y con ella la relación del Medioevo con la Modernidad- fue un campo problemático para la construcción de nuevas teorías. Según el sociólogo alemán “el ascetismo intramundano del protestantismo [...] actuaba con la máxima pujanza contra el goce despreocupado de la riqueza y estrangulaba el consumo, singularmente el de artículos de lujo; pero, en cambio, en sus efectos psicológicos, destruía todos los frenos que la ética tradicional ponía a la aspiración del trabajo, rompía las cadenas del afán de lucro desde el momento que no sólo lo legalizaba, sino que lo consideraba como precepto divino.” (Weber 2008, 272-272).

A partir de allí, Carl Schmitt sostiene que todos los conceptos claves de la política son conceptos religiosos secularizados y por ello la estructura teológica debe ser consultada a la hora de pensar el Estado. Emparentado con esta línea de trabajo, Carl Löwith afirmará años más tarde que “la filosofía de la historia se origina en el cumplimiento de la fe hebrea y cristiana y que termina con la secularización de su patrón escatológico” (Löwith 1949, 2). La filosofía de la historia moderna ha secularizado la historia de la salvación, sustituyendo la providencia por el progreso.

En este debate también se presentan posiciones que aceptan la secularización como una liberación de lo sacro más que como su realización. Un representante de esta corriente es Charles Yves Zarka. quien pretende “expulsar lo sagrado de lo político, devolver lo político a su propia dimensión, es decir, a su relatividad, su historicidad y su precariedad” (Zarka 2008, 31). Este autor defiende la tesis de que “en la época moderna el esfuerzo para liberarse de la teología política nunca ha podido realizarse plenamente.” (Zarka

2008, 31). Así, la modernidad debe liberarse del lastre religioso que le impide pensar lo político desde su propia esfera, pero no de la religión misma la cual “desempeña un papel sociopolítico indispensable en la democracia, en la medida que constituye uno de los factores preponderantes para el mantenimiento del vínculo social y, como tal, sirve de contrapeso al individualismo” (Zarka 2008, 46). Zarka sostiene entonces que los pensadores modernos marcaron un horizonte de desacralización aún no consumado totalmente pese a sus grandes esfuerzos teóricos y que, por eso mismo, habría que consumir.

En la década del setenta Hans Blumenberg irrumpió en este debate negando la pertinencia del concepto de secularización. Esta categoría sería una “injusticia histórica”, es decir, una noción que distorsiona tanto la comprensión de la Edad Media como de la modernidad. Para este pensador sólo es posible hablar de secularización cuando “un determinado contenido específico se ve explicitado por otro distinto, que le precede, y de tal manera que la transformación afirmada de uno en el otro no es ni un incremento ni una aclaración, sino más bien, una enajenación de la significación y función originaria” (Blumenberg 2008, 19). El error radica en suponer una identidad substancial entre las dos eras, en vez de una identidad funcional. Así, la “secularización no puede ser descrita como una transposición de contenido auténticamente teológico, sino como sustitución de determinadas posiciones, que han quedado vacantes, por respuestas cuyas preguntas correspondientes no podían ser eliminadas” (Blumenberg 2008, 71). De esta forma, Blumenberg se opone a la utilización de esta categoría para “descargar a Dios” en el mundo, bregando por la autoemancipación humana moderna que aún debe lidiar con un lenguaje teológico heredado que no la favorece.

Por lo tanto, la secularización es más que un concepto que “se dice de muchas maneras”. Existen quienes incluso lo rechazan por considerarlo incorrecto. La querrela, entonces, no está clausurada.

Sin embargo, la tesis de Schmitt acerca de que “todos los conceptos sobresalientes de la moderna teoría del Estado son conceptos teológicos

secularizados” resulta la más adecuada para pensar gran parte de los problemas políticos planteados en ELEFANTE BLANCO. Esto es así “no sólo por razón de su desenvolvimiento histórico, en cuanto vinieron de la Teología a la teoría del Estado, convirtiéndose, 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 los conceptos políticos y las categorías teológicas. Dicha analogía permite observar más claramente la política en la dinámica religiosa y viceversa. 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” (Schmitt 1922, 37). Esto produjo una reacción en los escritores conservadores de la Contrarrevolución que “pudo hacer el ensayo de fortalecer ideológicamente la soberanía personal del monarca con analogías sacadas de la teología teísta” (Schmitt 1922, 37). 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.

En esta manera de entender la secularización, lo que se quiere enfatizar es la presencia de lo absoluto en lo mundano: “En gran medida, el lugar de Dios para el hombre moderno fue ocupado por otros factores, por cierto mundanos, como la humanidad, la nación, el individuo, el desarrollo histórico o también la vida como vida por sí misma, en tu total banalidad y mero movimiento” (Schmitt 2001, 58).

Es decir, no se trata ya de “descargar a Dios” sino que Dios se descarga solo, pues su presencia es ineludible. Entonces, asumir que la estructura tiene esta realidad teológica es proponerse lidiar con ella de manera responsable. Por ello resulta necesaria una institución representativa y visible que medie entre aquel absoluto y lo particular para que ningún grupo privado o individuo se arroge la legitimidad de ser el representante o, en el peor de los casos, de ser el absoluto para llevar adelante una dominación irrefrenable.

Entonces, la misma estructura teológica del mundo es lo que nos permite analizar en dos curas argentinos dos perfiles políticos con distintos modos de lidiar con lo absoluto. En un caso, trascendente, el del Padre Julián; en otro, immanente, el del Padre Nicolás. Ambos son exponentes del movimiento de curas vileros, cuyos antecedentes eclesiásticos es necesario explicitar para entender sus actuaciones.

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. Inaugurado por Juan XXIII y concluido por Paulo VI 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 la Constitución pastoral *Gaudium et spes* exhibe las preocupaciones de la Iglesia Católica de ese entonces: “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, y que frecuentemente aumentan, vinculadas a discriminaciones individuales y sociales” (Concilio Vaticano II 2012, 175).

A su vez, por ser quizá Latinoamérica una región no sólo explotada socialmente 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”. Allí se sostiene en el punto 18 que: “El pueblo tiene hambre de verdad y de justicia, y los que han recibido el cargo de instruirlo y educarlo deben hacerlo con entusiasmo. Algunos errores deben ser disipados con urgencia. No, Dios no quiere que haya ricos que aprovechen los bienes de éste mundo explotando a los pobres. No, Dios no quiere que haya pobres siempre miserables. La religión no es el opio del pueblo. La religión es una fuerza que eleva a los humildes y rebaja a los orgullosos, que da pan a los hambrientos y hambre a los hartos”. El Movimiento de Sacerdotes para el

Tercer Mundo y la Teología de la Liberación eleva a nivel teórico las observaciones vaticanas y las expresiones de los obispos enfatizando el llamado a la praxis en los siguientes términos: “Una teología que no se limita a pensar el mundo, sino que busca situarse como un momento del proceso a través del cual el mundo es transformado: abriéndose –en la protesta ante la dignidad humana pisoteada, en la lucha contra el despojo de la inmensa mayoría de los hombres, en el amor que libera, en la construcción de una nueva sociedad, justa y fraternal- al don del reino de Dios.” Finalmente, a la acción enérgica y ejemplar del padre Mugica en las villas de emergencia en Argentina, sacerdote al cual está dedicada la película, quien en una de sus conferencias también hacía eco de estas denuncias eclesiásticas, afirmando que “cuando se nos dice que por ser curas del Tercer Mundo queremos cambiar la Iglesia, contestamos que no, que queremos volver a la auténtica tradición de la Iglesia. Es decir, que la Iglesia asuma hoy los mismos valores que asumió la comunidad prototípica para los cristianos. Esa comunidad prototípica en la que todavía resonaba la voz de Cristo. Es decir, la primera comunidad cristiana que vivió en auténtica comunidad de bienes” (Mugica 2012, p. 42-43).

José Pablo Martín explica este fenómeno en los siguientes términos: “Al intensificar su inserción entre los sectores obreros y marginado, 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 2010, 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 aparejado no pocos problemas y enemistades en su seno.

III

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 su cabeza por jaquecas inexplicables. Nicolás, en cambio, llora sin consuelo por la matanza de los aborígenes con lo que él misionaba en la selva amazónica en el Perú. Los dos son afectados por el dolor. Al primero, Dios le muestra que tan débil es el ser humano como la ciencia para poder enfrentarlo: este dolor “inexplicable” para la ciencia es totalmente legible para un hombre piadoso. Al segundo, en cambio, lo afecta un dolor originado por los hombres, resultado de avaricias y luchas por poderes territoriales. Paradójicamente, a Julian su tormento lo acerca aún más Dios, fortalece su fe; mientras que, como resultado del suyo, Nicolás duda de 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 dialéctica entre debilidad y fortaleza está claramente expresada en la Segunda Epístola a los Corintios del apóstol San Pablo, en donde establece las claves para 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” (2009, 1702-1703). Según Pablo, la autoconsciencia de nuestra menesterosidad es lo que nos acerca a Dios. El 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 al 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 2006, 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 por el camino de la salvación, que no se consigue sólo por respeto a la ley sino sobre todo 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: ‘Tengo 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” (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 2010, 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 Ángel.

En esta acción puede apreciarse su perfil teológico-político. Nicolás se saltea todos los cánones institucionales y habla 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 condujeron hasta allí, imposibilita siquiera orientarse o, paradójicamente, lo ubica en “ninguna parte”. Allí está “ubicado” Nicolás: en “ninguna parte”, lidiando por la recuperación de un

muerto lejos de toda normativa y sin ningún tipo de hilo de Ariadna que lo pueda devolver 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, también 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, que fue acribillado a balazos luego de dar misa en 1974 cuando llevaba adelante una acción ejemplar con los más necesitados. 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 con tal beatificación se fortalecería el 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 normal de los acontecimientos. Julián encuentra a Dios allí y confirma su pertenencia a la Iglesia y su modo de proceder dentro de ésta. Esta es su misión.

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. Tales acciones les recuerdan a los hombres, débiles e incrédulos, quién es su soberano, dado que aquel 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 para 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 fortaleciendo 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 prelude 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 que teme que la

policía lo esté buscando 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, 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. En una de ellas, se muestra gente marchando, vitoreando al Padre Julián, autodirigida, 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 forman parte de un ideario que ya anticipaba teóricamente Giorgio Agamben cuando reflexionaba sobre los episodios de 1989 ocurridos en la plaza de Tienanmen, 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 Estado no puede tolerar en ningún caso” (Agamben 1996, 55). Con resonancias heiddegerianas 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.

Trapero mismo nos confirma en su entrevista lo que observábamos ya en sus imágenes. Ante la pregunta sobre si los problemas que presenta en su film pueden ser solucionados mediante una mejora institucional o moral, su respuesta no demora en ampliar la segunda vía: “ELEFANTE BLANCO es un cambio para mí, que es la solidaridad, que es el otro. La solidaridad parece una palabra capitalizada por la iglesia o por la fe en general, por las religiones. Y la solidaridad es algo de todos los días.” (Trapero 2013, 15) De allí su esperanza y empatía en los nuevos movimientos sociales ocurridos durante la primer década del siglo XXI: “Este tipo de manifestaciones de la gente que sale a la calle, más o menos espontáneamente pero claramente no embanderados, mediante una forma política o de un partido, también es parte de un nuevo orden de cosas que no es ni siquiera un fenómeno argentino. Lo vimos el otro día en Brasil, lo ves en España, y eso también está diciendo algo: que la institución política tal como la conocemos no sabe qué hacer”.

Según Raúl Zibechi, protestas como las que han tenido lugar recientemente en Brasil se vienen gestando desde 2003. Ellas forman parte de “una nueva cultura política” (Zibechi 2013, 20), la cual 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 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 ss.). A estas características se podría agregar su carácter anti-representacionista, transversal y pacifista, algo que ataca precisamente el núcleo duro de las categorías modernas de lo político.

IV

El fracaso de ambos paradigmas o perfiles teológico-políticos es lo que nos brinda una ocasión para pensar. Cuando Descartes pone la piedra angular de la metafísica moderna y Hobbes hace lo propio con la teoría política, aún no

había modernidad en el mundo. El primero, educado por los jesuitas, le dedica una obra que sentará las bases del escepticismo moral “A los señores decanos y doctores de la Sagrada Facultad de Teología de París”. 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, futuro rey de Inglaterra. En esta obra encontramos la descripción y 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. Ambos pensadores crearon los cimientos de la modernidad filosófica en un mundo 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 “pensar” otro modo de “ver” la realidad para poder asirlos. En definitiva, entendieron que había que crear otra teoría que pueda 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 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 para sí verticalidad en su intervención mundana y 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 es una manifestación de la poca vigencia que tienen esas armas modernas en nuestra realidad.

Para poder configurar una sociedad con niveles de justicia social aceptables es menester pensar otras categorías distintas de aquellas acuñadas por los pensadores de antaño. 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 producen 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 hacerle frente a tales atropellos podrá surgir una nueva configuración conceptual en la cual un mundo más justo sea posible. 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 hacia 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 así con esa “nueva cultura política” que el film propone como solución y que él confirma también en la entrevista. 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, la que me parece el único defecto del 15M, aunque se trata probablemente de una cuestión de tiempo” (AAVV, 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.

Por último, pese a estar en una época donde las categorías modernas no pueden contener los torrentes desbordantes de la política, la sociedad o la economía, lo cual nos obliga a pensar nuevamente categorías 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. Así, para nosotros, como lo fue para el filósofo suabo, la ley será, también en esta convulsionada era, nuestro *Schibboleth* por el cual se dividirán los verdaderos de los falsos hermanos.

Entrevista al director Pablo Trapero

A cargo de Esteban Mizrahi, Andrés Di Leo Razuk, Patricia González López,
Palermo, 10 de julio de 2013.

Esteban Mizrahi:

Nuestro proyecto de investigación se centra en un corpus de películas argentinas estrenadas entre 2002-2012. Andrés Di Leo justo ayer leyó una entrevista que te hicieron hace un tiempo en donde decías que ya en el 2000 tenías pensado el film ELEFANTE BLANCO pero que no la habías podido producir hasta ahora por diferentes razones. Y esto es relevante para nuestra investigación porque damos por sentado que las representaciones, o el dispositivo de pensamiento propio del cine, enuncia una tesis sobre la realidad que le es más o menos actual. ¿Vos dirías que sigue vigente ese pensamiento acerca de lo real presente en ELEFANTE BLANCO? ¿O que es un pensamiento referido a la década pasada, a los noventa?

Pablo Trapero:

No, para nada. Las películas son también en un contexto. Y son el resultado de ese contexto. No importa si es de hace diez años o es una película de época. Está narrando una época, con lo bueno y con lo malo que tiene. Y en ELEFANTE BLANCO ese era un desafío muy importante: ¿Cómo narrar algo que es muy actual o muy contemporáneo y a la vez no anclarlo a un período específico? Si te fijás vas a ver que en ELEFANTE BLANCO no se usan celulares, hay un montón de datos de contemporaneidad que están tratados de evitar porque el problema es desafortunadamente muy anterior y, al ritmo que vamos, es cada vez mayor. No se trata de un problema en vías de desaparecer o de una realidad en vías de resolverse, sino que, justamente, la gran diferencia que hay entre cuando pensé la película y cuando la hice es que este fenómeno no paró de empeorar, nunca, sin parar.

Y de hecho, eso significó también, que hubo que repensar la película, porque cuando yo empecé a pensarla no existía el paco. Ni siquiera existía la droga como hoy. Argentina era un país de tránsito y se convirtió en un país de producción. Todo eso cambia la realidad completamente. Las villas no son solo lugares donde vive la gente humilde que no tiene trabajo, las villas también son lugares donde tipos que son del crimen se organizan para estar refugiados allí dentro y para fabricar la droga porque son lugares impenetrables.

La realidad que teníamos en mente, desafortunadamente, no sólo no perdió vigencia, sino que dramáticamente por su recrudescimiento la película fue mucho más complicada de hacer. Si siempre es complicado entrar en un barrio así, imagínate lo que es ahora. Había barrios donde había podido entrar a investigar, y ahora me dijeron: “flaco, acá no entrás”. O donde si podíamos entrar a charlar con los curas pero la misma gente te decía: “mirá, acá no podés traer ni un teléfono”. Porque nadie quiere que quede ni una foto de una pared ilustrada con imágenes. Entonces, la realidad cambió un montón y de hecho la película ELEFANTE BLANCO es una idea con más de diez años. Tiene que ver con la época en que yo iba a hacer trabajo social porque estudiaba en el colegio Don Bosco, en Ramos (Mejía), y en esa época se hacía eso. Y aún hoy se hace.

Pero bueno, viví una etapa de cambio muy fuerte. Porque hice la primaria ahí en la época de los milicos, y los curas estaban refugiados adentro del edificio. Cuando llegó la democracia, que coincide más o menos con mi secundaria, esos mismos curas que estaban guardados eran los que daban teología de la liberación en la escuela. Entonces, uno de los trabajos que se hacía era el de asistencia social. Y ahí se quedó mi religión. Y parte de esto tiene que ver con ELEFANTE BLANCO. Era una negociación de ayuda por fe, o fieles, digamos, y de ahí nace la idea de la película.

Andrés Di Leo:

¿Y la idea de Mujica como inspirador?

Pablo Trapero:

No, es un poco más de esta época la idea de hacer una película sobre los curas que trabajan en la villa y que son completamente desconocidos para la mayoría de la gente. Es algo que vi y aprendí antes de hacer películas. Y siempre pensé que era un mundo para hacer una película. La primera vez que pensé en hacer esto y empecé a escribir las primeras ideas fue después de EL BONAERENSE. Fue en dos mil y algo. Y ahí empecé a pensar en hacer la película. Y por varios motivos, uno de ellos es que la película es muy complicada de hacer, curiosa y hasta paradójicamente, muy cara, porque era una película de muchas semanas, con mucha gente. La paradoja radica en que una película que habla sobre la pobreza es la más cara que hice.

Entonces, el proceso fue bastante largo. Retomé y cuando empecé a ver la dimensión de la película no tenía los recursos para hacerla. Tenía que esperar pero seguí documentándome. Cuando decidí volver después de Carancho, que fue una película a la que le fue muy bien económicamente. Sentía que era el momento de retomar pero era otra realidad. Era otro país en muchos sentidos, en algunos para bien y en otros para peor. Y la verdad es que fue casi empezar de cero. Porque la realidad era otra. Ya era muy distinta en la época en que yo iba a laburar, es decir, en los ochenta, y mediados de los noventa. Y ahora, diez años después ha cambiado mucho, sobre todo, lo más llamativo, tiene que ver con el nivel de desencanto de la gente. Pasa siempre, desde hace treinta años, desde que hay la democracia. Cuando llega el momento de las elecciones aparece alguien, promete alguna cosa, consigue los votos y se va. Y de hecho vos ves que hay una desilusión por un montón de cosas que hace treinta años se vienen prometiendo y no sólo no se cumplen. Mirá, las villas no paran de crecer.

Entonces, el problema fundamental con ELEFANTE BLANCO era cómo contar en dos horas una realidad que es tan compleja, que abarca tantos temas. Por ejemplo, y este es un dato importante, la película se llamaba *Villa*. Pero era tanto más general y te hacía pensar en tantas más cosas que esa fue una de las razones por las que cambié el título. Además, porque había un libro, que es un libro de mi tío político, es decir, del tío de Martina, Luis Gusmán, que se llama *Villa*. Tampoco tenía que ver con la novela de Luis Gusmán. Pero

principalmente porque hacía referencia a una cosa que iba a generar cierta decepción en la película, porque uno no puede hablar de las villas. Ya es difícil hablar de una. También por eso. Incluso en el proceso de investigación descubrí ELEFANTE BLANCO, que no estaba. Esto llegó muy poquito antes de hacer la película, yo sabía del barrio Ciudad Oculta pero no conocía la historia del edificio. A pesar de que es un edificio que una vez que uno lo ve es imposible no volver a verlo, porque lo ves en la Av. Gral Paz muy fácilmente. Lo curioso es que siendo del barrio de alguna manera nunca lo había visto. Y había pasado por ahí infinidad de veces. Perdón, lo había visto pero no sabía de qué iba la historia, después ya es imposible olvidarse. Y ahí fue que decidí cambiar el título y ponerle ELEFANTE BLANCO, porque es una cosa más específica, es menos general, y a la vez por lo que representa el *Elefante Blanco*, ser este edificio destinado a ser *El Edificio Modelo*.

Andrés di Leo:

Más específico pero habla de más cosas también, no?

Pablo Trapero:

Es raro en ese sentido. De hecho hubo gente que sentía que la película hablaba de demasiadas cosas y que era poca específica en los temas porque pasaban muchos temas. Pero es que justamente pasan muchas cosas a la vez y de alguna manera la película trata de reflejar la vida de estos curas, que un día es un bautismo, al día siguiente es el pibe que le pusieron un balazo y al siguiente, los problemas de la obra que se para... Ni hablar de que nosotros estábamos filmando cuando saltó toda la cuestión de "Sueños compartidos", de hecho, las obras que estábamos filmando eran las de "Sueños compartidos" que estaban frenadas, parecía un gag.

Esteban Mizrahi:

Bueno, precisamente, nuestra tesis -en realidad la tesis es de Deleuze, no nuestra- es que el cine es un dispositivo de pensamiento audiovisual sobre lo real, al igual que la filosofía también lo es desde otro registro. Ahí, en tu película, hay pensamiento social.

Pablo Trapero:

Ya a esta altura me acostumbré. Pasó algo que tiene que ver con lo que vos decís. Porque de alguna manera las películas son emergentes de algo y yo lo viví de una manera accidentada con mi primera película. Vos pensá que mi primera película era en blanco y negro, de un director desconocido, con un actor que no era actor, sobre una temática de un tipo de 50 años que no tiene trabajo. O sea, todo estaba dado para ser un bochazo en la sala. Y pasó lo que pasó con MUNDO GRÚA. Para mí fue como en la vida de los futbolistas: cambió todo de un día para otro. Y después lo viví sistemáticamente con distintas películas. *Leonera* ayudó a que saliera una ley para poder otorgar prisión domiciliaria a las madres que van presas, que en la mayoría de los casos encima están a la espera de juicio, o sea, ni siquiera tienen condena firme.

Con CARANCHO se sacó una ley que hasta la presidenta en su momento la nombró como ley Anti-Carancho, porque es una ley que salió para proteger a las víctimas de accidentes. No sabés si es la película.... , si es no sé qué... , si es consecuencia de lo que está pasando. Con CARANCHO pasó algo también muy fuerte. Y es que la gente empezó a hablar de “carancho”, usando este término, como si fuera algo de toda la vida. Y ni siquiera es algo que nosotros sacamos de la jerga de los abogados. No existía el término “carancho” en el sentido que nosotros le damos. Surgió por una serie de cosas que me parecían lindas para el título de la película. Pero era tan lógico que en la semana del estreno, salían notas diciendo “porque los abogados “carancho” como si fuera un término popular.

Bueno, con ELEFANTE BLANCO, lo mismo. Es una película que vino después de CARANCHO, que ya era bastante dura por el tema que aborda. Los productores, distribuidores, todos, me decían: “No, bueno, y ahora qué vas a hacer?”. Y yo les decía “Quiero sacar esta película”. Y los chabones me decían “Pablo por favor no quiero ver más esta cruz, tenés que hacer una comedia, otra película”. Pero yo les repetía “No, no, creo que es el momento”. Y lo que pasó con ELEFANTE BLANCO también fue muy sorprendente, más allá de los debates que pueda generar en los ambientes específicos, fue un éxito comercial. Una

película con todas las reglas del marketing en contra, lo único que tenía a favor era que estaba Darín.

Esteban Mizrahi:

Bueno, pero hoy por hoy no es poco.

Pablo Trapero:

Si pero también hay películas de Ricardo que no funcionan. Quiero decir: no todas funcionan de la misma manera. Y de hecho los tomó muy de sorpresa a los programadores de los cines, que son los que tienen más poder en estos casos. Porque es una película que en todos los papeles tenía muchos pros y contras. Ahora se puede contar: muere el protagonista en la última escena y además todo lo que ves es bastante duro. Y eso me parece que también representa lo que vos decís, me refiero a que la gente quería ver eso en ese momento. Y a la vez también en un punto era una película muy poco alineada con la realidad política de la época. De hecho Mujica... Hoy no se habla de los años previos al '76. Es algo ignorado en la historia cinematográfica y prácticamente en el periodismo, aunque allí se trata un poco más. Pero políticamente no se habla de los años previos a la llegada de la dictadura. Y Mujica muere en el año 1974. Lo matan en un gobierno democrático. Entonces era una película que también fue incómoda políticamente porque en ese momento no se hablaba de esto.

Esteban Mizrahi:

Es lógico. Siempre es difícil hacerse cargo de lo que uno no quiere hacerse cargo.

Pablo Trapero:

Bueno, a diferencia de *CARANCHO* ... acá fue: *mutis por el foro*. Nadie sabía que la película existía y eso también es interesante. Porque yo hago cine desde hace unos cuantos cines. La primera película la hice cuando estaba Julio Mahárbiz estaba en el INCAA y han pasado muchos gobiernos de distintos colores en estos últimos años. Y siempre las películas se vuelven incómodas.

Siempre hay alguno que en un momento dice: “Ah, qué bueno este director, qué buena esta película”, hasta que llega la próxima.

Andrés Di Leo:

Perdón, pero las buenas, no? Las buenas películas...

Pablo Trapero:

Claro las buenas, si.

Patricia González López:

Es como en nuevo rock.

Pablo Trapero:

Claro, bueno, a mí, imagínate que con todos los años que estoy en el tema, también me han ofrecido hacer películas, documentales, cosas para televisión de distinto estilo. Y es muy difícil también mantener la independencia. Pero bueno, es la única manera que te queda porque si no...

Bueno, hace poco hubo unas denuncias... Cada tanto aparecen. Es muy fácil que se generen malos entendidos cuando vos no mantenés distancia. Porque la política va a cambiar, los gobiernos van a cambiar cada 4, 8 o no sé cada cuantos años. Y las películas van a quedar.

Las películas tienen que ser lo más independientes posible del momento político que sea. Pruebas hay de sobra, las grandes vanguardias asociadas a momentos políticos perdieron todo valor estético. Porque se convirtieron en algo funcional. Parte de una mecánica, de un discurso que es ajeno al discurso estético. Y el discurso estético está antes que el discurso político. Ahí está el error. Y hay pruebas por todos lados.

Ahora, que el cine puede ser un elemento de propaganda es indiscutido pero no al revés. No es que el cine pertenece a la propaganda política. Puede ser utilizado, a veces con mayor éxito y a veces con menor éxito. Es lo mismo con las malas políticas. Las película que son obsecuentes o deliberadamente comerciales y que no les importa ningún valor estético del cine al final son malísimas. Y las películas que son deliberadamente obsecuentes con un

momento político, con un también oportunismo político -porque esto pasa siempre, siempre hay un INCAA, siempre hay una necesidad de ser apoyado para..., siempre está que te apoye la Secretaría de Cultura de no sé que barrio, etc-, digo, entonces, cuando todo eso está tan relacionado con el momento político a nivel estratégico, se vuelve en contra de la película. Y hay millones de pruebas de películas...

El cine es autónomo. Entonces, el pensamiento del cine, como vos decís, en todo caso representa o refleja o te deja ver una realidad porque en todo caso es consecuencia de esa realidad. Por eso te digo lo de las películas comerciales, cuando vos ves una película donde te ponen una marca decís: “pará flaco quiero ver la película, no me pongas la botella adelante. Si la veo, ok, está ahí. Si presto atención capaz la miro. Pero si me la ponés adelante, pierde todo el valor”. Y hay infinidad de casos, no sólo de películas, de movimientos enteros que fracasan porque se pierden. Para mí el arte en general está para cuestionar, para debatir, para plantear preguntas, para plantear dudas, para plantear lo que otra gente no plantea.

Por eso te digo, cuando en MUNDO GRÚA se hablaba de un tipo de 50 años que no tenía trabajo, en los diarios éramos el primer mundo y estábamos en el uno a uno. Y así en diferentes momentos, cuando salió EL BONAERENSE, que fue justo la transición, la policía bonaerense era la mejor policía, etc.

Esteban Mizrahi:

Esa fue una frase de barricada...

Pablo Trapero:

Es que en cada época vas a encontrar una que te contradice literalmente.

Esteban Mizrahi:

A ver Pablo, la pregunta con la cual iba a comenzar la entrevista creo que calza justo ahora. Tu filmografía, si uno toma película por película, parece que tematizara todas las instituciones disciplinarias y les diera además un nivel de protagonismo que, en algunos casos, hasta opaca al de los propios protagonistas. La fábrica que no está, que está ausente en MUNDO GRÚA, pero

que sin embargo está todo el tiempo presente. O sea, su horizonte está en primer plano, al menos por elisión, una elisión tan evidente que toma un protagonismo mayor incluso que si explícitamente hubiera imágenes de fábricas paradas, etc. Una y otra vez ponés el foco en estas instituciones. Pasa con la policía en EL BONAERENSE, la cárcel en *Leonera*, los hospitales en el caso de CARANCHO. Todas esas instituciones, que son instituciones modernas, todavía ahora siguen funcionando. Pero generan subjetividades que no son las previstas, al menos, por la retórica institucional en cada caso. ¿Eso vos lo tenés más o menos presente? ¿Es algo que elegís que sea así? ¿Lo pensás de este modo?

Pablo Trapero:

Sí, sí, por lo mismo que como se representa más dramáticamente en el ELEFANTE BLANCO. Porque me desespera vivir en un país donde en teoría hay un montón de cosas que han sido incluso vanguardia en la política Argentina en distintas épocas. Me refiero a ciertos derechos que están previstos en teoría en un país donde la salud es pública, la educación es pública, hay presupuesto para transporte, para desarrollo de Industria, bla, bla, bla... Y todo termina como el *elefante blanco*. Todo termina en “no se sabe”, no se sabe qué pasó, por qué se paró. No se sabe por qué en un lugar donde la educación es pública, la educación es un desastre, si hay un montón de plata que va para la educación, no se sabe por qué. Porque además de los gobiernos, estamos los que se ven en estas películas. Porque los gobiernos siempre parecen entidades supranaturales, como que no tuvieran nada que ver con nosotros, como si estuvieran ahí por una cuestión divina. Ahora están ahí por la propia lógica de la política pero también por la desidia en la que vivimos, dejando que las cosas pasen y pasen y vuelvan a pasar cada vez. Y las instituciones no son cajas donde hay cosas: son personas que ejercen roles. Y son personas que como El Zapa de EL BONAERENSE, que es donde quizás se ve más claramente, ni siquiera el tipo tiene un plan criminal en mente. No tiene un *master plan*. Aunque hay otros que sí. Hay mucha gente que sí tiene un plan: Gallo, por ejemplo. Pero de alguna manera es por omisión, ni siquiera por acción, que nos volvemos cómplices de algunas realidades. Y esas instituciones son las que

nos gobiernan y a la vez nos gobiernan por el voto en algún momento y después hay otro montón de maneras de manifestarse a favor o en contra del modo en que se vive. Y a la vez es desgastante porque esta frase también la escuché muchas veces: “Y bueno yo soy médico, qué se yo, mi laburo es curar gente, no puedo saber por qué no llegan las gasas al hospital”. Y tiene una lógica. “Y yo soy músico, y yo qué sé por qué no llega la guita a la Secretaría de Cultura de no sé dónde para que me paguen el show. Yo fui y no me pagaron”. No sé, siempre hay una especie de eslabón perdido entre las cosas cotidianas y las políticas más estratégicas.

Esteban Mizrahi:

Ahí vos, tanto en la figura de Gallo en EL BONAERENSE como en la del médico que es el superior de Luján en el hospital de CARANCHO, vas ubicando distintos personajes que sí son esos resortes que ...

Pablo Trapero:

Si pero antes de todo eso, en ELEFANTE BLANCO estamos nosotros. O sea, hay gente que vio –capaz exagero un poco- que se animó a mirar la villa en esta película porque era ficción porque no podía mirar la que está en la calle.

Patricia González López:

Eso te iba decir, que es la manera en que el público en general o el ciudadano accede a esa realidad que de otra manera no se anima a ver, no tiene acceso.

Pablo Trapero:

Tampoco, o sea, es complicado porque a la vez, qué le podés decir a un tipo que labura 10, 8 horas, que llega a su casa, quiere comer, quiere desconectarse de esa realidad porque es dolorosa. Y una cosa que yo aprendí con las películas, que me sorprendió al principio y me sigue sorprendiendo, es que cuando la película logra establecer ese diálogo, la gente se anima a ver cosas que en la realidad no puede ver de frente. Pasa también con otras cosas de ficción, cuando ves un problema de salud, cuando ves un problema afectivo. No sólo pasa con los grandes temas sociales... con una historia de amor. Hay

cosas que capaz no te animás a hablar con tu pareja, las ves en una película y te ayuda a reflexionar.

Estas películas que estamos mencionando, tampoco yo hice un master plan para armar películas de Instituciones, son percepciones mías, personales, que evidentemente reflejan a la larga las percepciones de mucha otra gente que no encuentra, quizás, en otras formas de expresión, el espacio donde verse reflejado. Porque si leés *La maldita policía*, o *La Bonaerense*, te produce un nivel de angustia ver con nombre y apellido todo lo que está pasando que no lo podés soportar.

Si te parás enfrente de Ciudad Oculta y ves como los pibes viven entre las ratas, no lo podés mirar. Entonces, lo que pasa con la ficción es que te ayuda como prisma para reflejar una realidad y, como el arcoíris, te la hace un poquito más digerible. Pero es la misma luz, que está rebotando en un prisma. Y rebota la misma idea.

Entonces, referido a lo que vos decís, y esto sí que es a propósito, para mí siempre así como te digo que está la estética antes, están indefectiblemente antes los personajes. No existen películas sin personajes. Para mí es fundamental la construcción del personaje. Porque es el personaje lo que le va a dar vida y lo que va a hacer creíble la historia para que cualquiera de nosotros la siga. Porque si vos no creés en Sosa, no creés en El Zapa, no creés en Luján, no creés en el Rulo, mucho menos te va a interesar saber qué pasa con los hospitales o con las fábricas.

Ahora, curiosamente es un dispositivo que sí es más formal. Y es que, en realidad, todo eso es una excusa para reflejar otra realidad. Pero que si la ponés primero y decís “esta película habla sobre los hospitales públicos” además de ser un embole, para eso hay personas que saben más. Yo de hospitales públicos no sé, sé lo que puedo investigar para una película. Hay tipos que dedican su vida en un Ministerio o en una ONG referida al tema. O sea, mi visión y mi aporte sobre esa realidad es más que nada el resultado de un compromiso circunstancial en un período de tiempo acotado. Hay personas que dedican su vida entera a esa realidad, como los curas de ELEFANTE

BLANCO, como los médicos de CARANCHO. Entonces, por eso es que para mí siempre van los personajes adelante y a través de los personajes se visibilizan esas realidades.

Porque sería también inocente pensar que en una película de dos horas podés reflejar los problemas de la educación, los problemas de la salud o los problemas de la seguridad. Podés acercar un punto de vista, podés retratar una porción muy pequeña de la realidad. Y, justamente, cuanto más precisa sea esa porción que vos retratás, cuanto más accesible y cercana se te vuelva, es más abarcadora de una realidad que, de otro modo, es inabarcable. Entonces decís: “Bueno, esto ni siquiera habla de la realidad del *elefante blanco* porque el *elefante blanco* tiene 31 mil personas”. La película abarca sólo una porción. Y es una porción a la que sí podíamos entrar. Había lugares del *elefante blanco* a los que ni siquiera podíamos entrar porque era la regla: “Acá no se cruza”. Y ninguno de nosotros quiso curiosear para ver qué pasaba del otro lado.

Entonces, también es parcial. Si uno lo toma, literalmente, tampoco es una película sobre las villas. Tampoco. Es sobre un grupo de personas en ese barrio. Por lo tanto, cuanto más específico lo hacés y cuanto más te ocupás en encontrar los detalles, las aristas, la profundidad en los personajes, por omisión o contraposición, terminás teniendo la posibilidad como espectador de construir una realidad que no está expuesta. Porque no se puede, porque es imposible exponer de manera aparentemente objetiva. Porque no va a ser nunca objetiva.

Esteban Mizrahi:

No, en ese sentido hay dos cosas que te quería comentar. Es algo con lo que vos trabajás muy bien y que aparece mucho en CARANCHO, en las escenas del Hospital, que es el espacio de los costados. El espacio en off. Está en la villa, en CARANCHO, magistralmente tratado; y también está en EL BONAERENSE, el conurbano.

Pablo Trapero:

Está el sonido en off, que es lo que también te ayuda. Hay mucho trabajo con el sonido en off en esas películas, con lo que no ves y estás escuchando.

Esteban Mizrahi:

Y desde otras opciones estéticas, pero también con su visión política, hay un cierto quiebre que es cuando aparece Darín en tu filmografía. Donde uno podría decir que hasta *CARANCHO* parecen películas puramente narrativas, descriptivas, diría, en donde no hay un juicio moral respecto de los personajes o no hay ningún personaje que sea el bueno, o el redentor, es decir, ninguno de donde la buena conciencia del espectador pueda engancharse y decir “yo soy bueno como él”. Y eso parece quebrarse con *CARANCHO*, porque el personaje de Darín, si bien es un crápula, es el tipo que quiere redimirse y quiere redimir. Y bueno, el segundo personaje de Darín aún más. Digamos que yo, como buen burgués, me identifico plenamente con él y soy feliz, haría lo mismo, me quedo tranquilo. ¿Eso responde a alguna necesidad comercial, estética, política, a algún cambio de mirada?

Pablo Trapero:

No, no.

Esteban Mizrahi:

A mí en este sentido son las que menos me gustan. En otro sentido, me gustan muchísimo. Pero eso realmente me parece menos interesante que el tratamiento del personaje de *Leonera*, por ejemplo, que es un personaje muy complejo, muy ambiguo con el que es muy difícil identificarse.

Pablo Trapero:

Mirá es interesante lo que preguntás porque es muy difícil. Una de las cosas más difíciles de hacer cine es saber los resultados. Porque son todas ideas que están en un papel. Son ideas sueltas que se empiezan a organizar en un papel, después se filman, después se editan. Hay muchas teorías sobre las escenas, sobre las películas, antes que la película se haga. Y a medida que se va haciendo la película se va reescribiendo. Y después que se termina de filmar, en el montaje se vuelve a escribir. Es ensayo y error. Todo el tiempo estás poniendo a prueba tus películas. De hecho, en las últimas películas éramos un equipo de tres guionistas. Entonces era como poner a prueba una idea y darle

entre cuatro hasta ver a dónde tiraba una idea y hasta dónde era buena o mala. Entonces es muy difícil saber cuándo una película va a ser comercial o no. Uno puede tener ideas.

Así como se arma el cine comercial deliberadamente: tengo tal actor, tengo tal música, tal tema. Y así y todo hay películas que han sido previstas como grandes éxitos comerciales y fueron grandes fracasos. Lo mismo ocurre al revés. Lo que te decía de las películas anteriores, tanto EL BONAERENSE como MUNDO GRÚA eran películas que en su momento fueron muy exitosas comercialmente en ese contexto. Pero antes de ser hechas yo no sabía quién iba a ver MUNDO GRÚA. Literalmente pensé que la iban a ver mis compañeros de la Facultad del Cine. En esa época, en el momento que estaba, fue una película de cien mil espectadores. Fue... Hoy una película de cien mil espectadores es una película de gran éxito, imagínate hace quince años atrás.

De una manera distinta, porque yo cambié, crecí y aprendí muchas cosas, también fue pasando que la ecuación se volvió más compleja. Porque vos decís que ELEFANTE BLANCO es una película muy comercial porque ahora que ves el resultado. Si vos lo ves en teoría, como decíamos recién, una película donde muere el protagonista en el último minuto. En ese caso es un poquito más claro, porque en CARANCHO ya habíamos tenido un piso de espectadores. Gracias al resultado de la película anterior dije "Voy a hacer esta película ahora" porque era la más cara. Pero yo no creo que tenga que ver el desempeño comercial con los personajes. Creo que tiene que ver con un cambio de planteo. Porque de hecho si vos pensás CARANCHO y ELEFANTE BLANCO son películas complementarias. Porque en CARANCHO son todas personas, principalmente el personaje de Ricardo, son tipos sin escrúpulos, no importa que esté en la curva devuelta. Se está queriendo volver por razones que no tienen nada que ver con ser una buena persona. Está cansado, se siente viejo, tiene miedo de que le peguen un tiro en la cabeza. Tiene un montón de motivos por los que decide volver de esa vida oscura. Conoció una minita, se enamoró, tiene miedo. Pero no es porque el tipo dejó de creer en todo lo que creía antes. Es simplemente que está lo suficientemente cansado como para seguir teniendo esa vida. Por lo tanto, en líneas generales, se trata

para mí de un personaje que no le importa nada la vida de los demás. Un tipo que de hecho, literalmente, vive del dolor ajeno. Toda su vida fue construida en base a sacar beneficio de la desgracia de otros.

Pensé así toda la película. Son cosas que hablé con los actores muchas veces. Es un tipo que nada de lo que hace es gratis. No es que quiere ser bueno, que se arrepintió de lo que hizo. Todo lo hace por la misma razón por la que antes hacía lo que hacía: pensando sólo en él, en su bienestar. Nada más que ahora su bienestar es... Bueno, ya no está preparado para que lo caguen a palos a la salida de un velatorio. Ya quiere hacerse el gran negocio y no está queriendo con esa plata salvarle la vida a nadie. O sea, esa guita que se quiere afanar al final no es para donarla a una iglesia, es para poderse rajár. El tipo no cambia su manera de ser desconsiderada con el entorno, siempre piensa en él.

Entonces, te decía que ELEFANTE BLANCO es el espejo de todo eso. Porque gran parte de los personajes, por distintos motivos, sí son capaces de entregar su vida por otra persona, como de hecho lo hacen. Y ahí sí, si querés, son personajes con muchas menos contradicciones. Porque son tipos que literalmente quieren hacerle bien a la gente. Y de eso se trata la película. Ahora, si es totalmente gratis... es relativo. Porque para mí hay –dependiendo de cuán religioso seas- un delicado límite entre un acto altruista y un acto de conveniencia. Y esa es la diferencia entre Nicolás y Julián. Julián hace todo eso para evangelizar, para traer fieles a la Iglesia. Por distinta razones, con un método más moderno, más civilizado que la Inquisición. Pero la idea es la misma: evangelizar a la gente. Entonces, tampoco sé si es un personaje tan noble. Un tipo aprovechándose de las debilidades del otro, que aprovecha ese lugar de superioridad que tiene frente a la desgracia de otra persona para intentar seducirla y llevarla a la Iglesia. Que es de lo que se trata, finalmente, el trabajo de Julián. Y esa es la gran discusión que tiene con Nicolás. Pero incluso en ese contexto -que si vos sos religioso no le ves nada malo y si sos del mundo de la fe mucho menos- podríamos decir que son tipos que sus contradicciones son menores a las de Julia en *Leonera* o El Zapa en *EL BONAERENSE*. Porque, efectivamente, son tipos que, como se ve en la película, han cambiado toda su vida porque se dedican a la vida del otro. Y ahí si hay un

gran cambio entre las películas anteriores y ésta. Y para mí es en ELEFANTE BLANCO, no en CARANCHO. Porque todas las anteriores, o en varias... porque vos pensás... ¿Cuál es el problema de Rulo? Rulo es un buen tipo que busca trabajo, sin embargo, nadie quiere ver en Rulo un mal tipo. Si vos comparás al Rulo con el personaje de Julián, es tan buen tipo como Julián, con las limitaciones de un padre que no sabe cómo educar a su hijo, que se habrá equivocado como para no tener una situación que le pueda dar tranquilidad a su mamá. No es un mal tipo Rulo, no tiene ni siquiera de dónde agarrarse para pensar ser un mal tipo.

Esteban Mizrahi:

Pero es difícil identificarse con él. Me refiero al espectador, a la buena conciencia del espectador, no importa de qué clase sea. Es un personaje que acepta con cierta resignación todo lo que le pasa, que parece como impasible. El Zapa en cambio es protagonista de su vida, tiene una cierta actitud, digamos, "Bueno, me tocó esto, pero ahora... No quería ser policía, pero si lo soy, bueno, vemos que hacemos". Aunque también está lleno de contradicciones... Me parecen personajes más complejos, más multifacéticos, y en ese sentido, paradójicamente, más parecidos a las personas de carne y hueso.

Pablo Trapero:

Lo que pasa es que también eso tiene que ver, me parece, con el nivel de cercanía que se tiene con la realidad que se cuenta. Quiero decir, todos de alguna manera tenemos un tío, primo, amigo, médico, abogado. Entonces tenemos más facilidad de imaginar cuán cierto o cuán cercano está de la realidad. Todos conocemos a un tipo que labura en la fábrica. Ahora, ya es menos común conocer curas o conocer policías. Entonces, ahí esos personajes son personajes sobre los que hay tanta ficción. Porque son personajes sobre los que hay mucha fantasía. Y al haber fantasía se vuelven menos reales. Menos reales en lo cotidiano porque vos tenés menos herramientas para comparar la vida de un policía que la vida de un médico.

Julia es un personaje mucho más fácil de entender porque es una minita de clase media que bueno, estaba ahí. Y quién no estuvo un día en una fiesta y qué se yo... Le puede pasar a todo el mundo. Como el caso famoso de esta piba del cual no me acuerdo qué pasó. La que mató a la amiga, que no la mató, que no se sabía. Porque son fáciles para que la gente proyecte su propia fantasía y sus propios lugares.

Cuando se habla de un cura, de un policía, que son los personajes más extremos, la gente tiene menos posibilidades de saber si es verdad o no. La película te plantea lo que vos construís. Yo no creo que haya habido... No entendí bien la pregunta.

Esteban Mizrahi:

No, preguntaba simplemente si eso era una opción estética que habías tomado deliberadamente. Poner un personaje en el que sea posible la identificación de la buena conciencia del espectador, que da tranquilidad. Que el personaje haga lo que yo haría, porque yo me quiero pensar como un buen tipo...

Pablo Trapero:

Es muy interesante lo que decís. Que la gente piense, que se sienta cerca de Sosa. Eso es lo que habla al final de cómo es el país. Porque todo el mundo ve como que "Bueno, y qué querés. El tipo qué va a ser, le rompe el coso, le da una guita el seguro, y todos felices, y acá no pasó nada. Y encima si se arrepiente, es un buen tipo". Y con El Zapa, pasa lo mismo. La gente decía "pobre mirá, y qué querés, si lo agarraron ahí y lo mandaron a ser policía". No, si bien es diferente a Gallo, es un tipo mucho más peligroso, porque de eso se nutren las instituciones. Tipos como Sosa y como El Zapa hay un montón. De tipos que "bueno, por qué me voy a poner tan estricto. Si igual todos hacemos negocios, la aseguradora, este al que le rompí la gamba con un mazazo se lleva 300 mangos. Por qué está mal, por qué no lo podría pensar así. Si todos están chochos". Uno incluso -pasaba con todos los debates que teníamos en el momento de la escritura y después con Ricardo- uno hasta puede pensar que, como le dice a su amigo, está haciendo el bien: "Escuchame, vos necesitás guita, yo te rompo la gamba y todos nos quedamos con algo". Es una locura

que uno acepte y piense que Sosa es un buen tipo. Sosa es un *carancho*, es una lacra. Cuando empieza la película y cuando termina, no hay ningún espacio de luz. Sí lo veo un poco más claro, porque lo pensé más claro, en el caso de Julián. Y ni siquiera de Julián casi te diría más en Nicolás, o en el caso de Luciana, que es una asistente social que quiere trabajar como asistente social y no tiene ningún conflicto con eso excepto que por momentos se siente angustiada y estresada. Pero no tiene ninguna contradicción, ni hace ningún negocio, ni está metida en no sé qué. No, está ahí, ese es su trabajo. Y conocí asistentes sociales que hace 25 años que están con gobiernos de todos los estilos y gente que está trabajando en la villa desde la época de los militares. Y que no han cambiado y se mantuvieron ahí y resistieron todo tipo de jugarreta política para meter a uno, a otro. Y se mantienen ahí porque su compromiso es con la gente del barrio, no importa quién esté. Y qué le podés decir a esa persona... Es menos interesante, tenés razón, es menos interesante que una asistente social que podría estar entongada y a la vez planea una carrera política aprovechando su llegada a la gente de...

Esteban Mizrahi:

No me refiero a eso. A ver, en el caso de Nicolás y ella hay un affair, hay algo entre ellos que los humaniza. Si ella hubiera dicho "No, no porque vos sos cura", la cosa hubiera sido distinta. Ahí, en cambio, se ve una debilidad. La mina es dura, es esto o lo otro, está muy preocupada por esto y bueno... le gusta el tipo. Y al otro también ella y no sabe qué hacer con su fe. En cambio Julián es... la virtud. Exacto, la virtud.

Pablo Trapero:

El plan era pensar un tipo que en 30 años lo van a querer beatificar. Ese era el pensamiento.

Esteban Mizrahi:

E incluso en su última escena, algo que hablábamos con Andrés, agarra el arma de una manera que no sabíamos si estaba mal filmada o si era intencional que sea sí así, pero que estaba bien. Porque él agarra el arma como para hablar, como para señalar al policía con el arma, no es que le

apunte. El otro le dice “baje el arma”. Es casi como un suicidio, algo que no se entiende bien, una escena rara, digamos, por la manera en que empuña el arma. Pero al mismo tiempo da cuenta de la incomodidad de alguien que no empuña un arma y que no sabía qué hacer con ella.

Pablo Trapero:

Es todo eso- Es un tipo que lo mejor que se le puede ocurrir es eso. Porque sino hubiera muerto Nicolás o el pibito. Sí, de una manera inconsciente se convierte en mártir.

Andrés Di Leo:

Quería volver, porque nos estamos yendo y no lo quiero dejar pasar, a una pregunta que hizo Esteban. Quería profundizar un poquito esto de la Institución, que es un tema que nosotros trabajamos, que nos interesa, por cómo pensamos las cosas. Es la situación entre la Institución y el sujeto. Yo lo que veo -principalmente yo pero lo compartimos entre todos- es que está planteada la película entre la institución y la subjetividad. Y sí, la institución corrompe la subjetividad...

Ahora, la salida en todas las películas, me animaría a decir, la salida a esa corrupción institucional es una acción del sujeto no de la institución; el sujeto se corta solo. Sale. Hay un horizonte de salida y él sale. Esto a mí me da a pensar si con las Instituciones o, mejor dicho, si en las instituciones se puede dar cuenta de lo real. Si con ellas se puede seguir resolviendo los problemas de la gente. Porque planteado así, parece que las instituciones no pueden solucionar los problemas y la salida no es institucional sino individual. Están perimidas, son instituciones de la modernidad en un mundo que cambió.

Pablo Trapero:

Claro, bueno, mirá, otra cosa con la que un día voy a hacer algo y vengo escribiendo desde la época de la carpa docente es el mundo de la educación. Y además los últimos años lo estoy viviéndo porque tengo un hijo que va a la escuela y estoy viviéndolo desde otro lugar.

Esteban Mizrahi:

Va a una escuela pública?

Pablo Trapero:

No, va a una escuela privada a cuatro cuadras de casa. Yo no vivo más en San Justo; vivo en Colegiales, pero mis viejos viven allá todavía. Pero te iba a decir que probablemente en la educación es donde más ves la desactualización de las instituciones. Se sigue pensando un sistema institucional que no va a la velocidad que van otras cosas. Yo creo que las instituciones en general van un poco más lento que la realidad. Y eso no es una idea mía, se ve en la calle. Siempre la institución llega tarde con la respuesta. O llegó pero... "pará eso era así para hace cinco años, ahora las cosas ya volvió a cambiar". A ver... Es complicado porque yo creo que las instituciones en sí mismas son una estructura, es como la Iglesia, que es un coso y después están las que la hacen. En el caso de ELEFANTE BLANCO es más claro, porque ves distintos roles. En el caso de EL BONAERENSE también ves distintos agentes en esa institución que cumplen distintos roles. En el caso de *Leonera* lo ves un poco colateralmente porque el protagonista no es un tipo que trabaja en la cárcel. Lo mismo que en CARANCHO, ves una parte de la salud pero no ves toda la escala de poder o de organización de esas instituciones.

Pero lo que quiero decir es que las instituciones en sí mismas, vacías, no dan ninguna respuesta. Los que dan las respuestas son las personas que trabajan en esas instituciones. Y quizás lo que se ve en esas películas es que cuando vos ves un tipo que se corta solo, como *El Zapa*, al tipo no le interesa en lo más mínimo nada de lo que pasa ni de para qué está concebida la policía. Y así llega mucha gente a la policía. La gente llega al servicio penitenciario porque tiene un tío, porque tiene un amigo, porque tiene un primo, porque le dijeron que le iban a conseguir un laburo. Y es más, padecen cada día que tienen que entrar a la 38 a estar ahí viendo como del otro lado capaz está su primo. Ahí, entonces, es donde la institución empieza a fallar. Hay algunos casos que son más evidentes que otros. La cárcel no funciona. ¿Quién no lo sabe? Que es represiva, que es retrógrada, es evidente. Que no dio resultado..., también. Pero por alguna causa que no sabría precisar, la sociedad necesita de las

cárceles. ¿Sirve para algo? No lo sé. Yo creería que no. Los tipos salen de la cárcel peor de lo que entraron. El crimen no sólo que no decrece sino que se sofistican. La cárcel sirve para aprender de los grandes criminales cuando uno entró medio de perejil. No sirve. Bueno, de Foucault para acá todo el mundo está diciendo “che, no sirve esto. ¿Qué hacemos? Y a nadie parece importarle todos los que piensan acerca de estas cuestiones y dicen que no sirve.

Esteban Mizrahi:

Lo que pasa es que las soluciones serían mucho más cruentas.

Pablo Trapero:

Yo creo que en la base de todo está la educación.

Esteban Mizrahi:

¿Qué hacés con los que violan a drede las reglas porque con eso quieren sacar provecho propio del cumplimiento ajeno? ¿Algún castigo tienen que tener?

Pablo Trapero:

Te voy a decir algo que capaz suene un poco naif. Pero todo nace de la misma, gran y principal institución que es la más descuidada: la educación. Si vos le enseñás a la gente que robar un centavo está mal, que quedarse con el vuelto del kiosquero está mal, la corrupción en 30 años desaparece. Ahora, que uno esté acostumbrado a decir que para hacer política se necesita corrupción. Y que lo digan en la tele como si fuera de lo más común: “Y qué querés, si querés tener poder, tenés que tener una caja”. Y vos decís: “Pero pará. Por qué, por qué uno tiene que aceptar en los programas de la tele, que haya tipos que digan esto. Y después en la calle te dicen “Pero vos no entendés cuando dicen como Lilita 'cero corrupción' están locos porque sin corrupción no se puede gobernar”. Bueno, no sé. Habrá que pensar en algún momento que no haya. Y ahí vas a ver... Digo, si esa institución principal se organiza...

Esteban Mizrahi:

Pero esa institución es el Estado.

Pablo Trapero:

Bueno, el Estado reúne a todas las instituciones. Sí, es que siempre en estas películas está el Estado de fondo.

Esteban Mizrahi:

Este es el punto. Justamente una de las tesis que manejamos -de hecho estoy escribiendo sobre esto- es que todas estas películas, me parece, se habla de la ausencia del Estado, de la retracción del Estado y de qué pasa cuando el Estado, que es el que tiene que coordinar, hacer que funcionen, lubricar, encadenar las demás instituciones -tal como estaba pensado en el proyecto moderno-, no está, está retraído o es totalmente disfuncional. Entonces, cada una de estas instituciones funcionan como meros medios de vida, no como lo que deberían ser. Están lanzadas al vacío.

Pablo Trapero:

Sí, pero lo que pasa que el Estado no es algo independiente. El Estado somos nosotros. Por eso te digo volvé: ¿quién es el Estado? No es el presidente, el diputado, el senador, el intendente. El Estado somos los que hacemos el país silenciosamente. Los que tenemos que ir a decirle al docente “Che, mi pibe no sé qué, a ver si tal cosa”. El que le tiene que decir al cana cuando le ofrece coimir “No flaco, pará”.

Andrés Di Leo:

Pero por eso Pablo, vos lo que dirías es que falta una eficiencia del Estado. El problema es la eficiencia estatal, institucional, no la institución en sí misma sino la gente que la compone. El problema sería moral.

Pablo Trapero:

Sí, para mí es así. Pero no sólo haciendo responsables a los gobiernos, las cosas van a cambiar. El compromiso cotidiano es de las personas que hacemos las instituciones, porque el compromiso es mucho más silencioso. Y se ve claro en EL BONAERENSE, porque son acciones muy cotidianas las que te llevan a convertirte en *El Zapa*. No es un plan. Si eso vos lo aplicás a tu propia cotidianidad, en cuántos hechos de corrupción silenciosos, o de omisiones

silenciosas que tienen consecuencias en el otro... El ejemplo moral más fácil, que siempre se da, es el de un tipo que está en la calle, arruinado, y vos pasás y mirás para otro lado. Pero es muy gráfico. Un tipo que está ahí y ni siquiera te está pidiendo dinero, para no hacerlo tan gráfico. Está pidiéndote ayuda porque se lastimó y tiene un pie roto y no puede caminar. Y vos pasás por al lado. Bueno, vos tomás una decisión. Ahora, hay una cantidad de razones que puede tener una persona para tomar esa decisión de no ayudar. Por ejemplo: No, porque el seguro...; no, porque me roba...; no, porque el SIDA... no sé. Hay un montón de explicaciones al momento de tomar esa decisión. Y uno las puede entender si las ves en una película. Porque el tipo está ahí, es de noche, es una minita. El otro tirado puede ser un ardid para robarle el celular. Entonces, para mí es muy complicado y de alguna manera también espiralado. Porque siempre volvés a un punto en que es tu compromiso con la realidad, independientemente de tu trabajo cotidiano, de tus gustos, etc., lo determinante. Es una cosa mucho más primitiva. Y en este sentido, ELEFANTE BLANCO es un cambio para mí: es la solidaridad, es el otro. La solidaridad parece una palabra capitalizada por la Iglesia o por la fe en general, por las religiones. Y la solidaridad es algo de todos los días. Y no es tampoco el acto solidario que uno tiene...

Esteban Mizrahi:

A lo Andy Kusnetzoff...

Pablo Trapero:

Claro, porque parece que la solidaridad está siempre en esos lugares. Y en realidad hay cosas mucho más sencillas. Solidaridad no quiere decir dar una moneda al que lo necesita, eh. Quiere decir también poder decir no, porque al estar negando, dejar de ser cómplice de actos silenciosos de corrupción, sos más solidario con la gente. Es lo que siempre se dice: "La corrupción genera inundaciones". Y que se yo, es muy extremo, pero si uno lo ve en este recorrido y capaz si.

Esteban Mizrahi:

Seguro. La corrupción con los subsidios ha producido los accidentes de trenes del Sarmiento. Eso es evidente.

Pablo Trapero:

Está bien. Pero también es muy conveniente hacer ese descargo.

Esteban Mizrahi:

Pero si vos ves el caso de los trenes, máquinas que necesitan mantenimiento, que hay guita más que suficiente asignada para mantenimiento y que se la quedan los intermediarios... Y arriba, en los trenes, viajan personas. Solo hay que sentarse a esperar a que pase un accidente. Tarde o temprano va a ocurrir.

Patricia González López:

La peli de los trenes la tenés que hacer.

Pablo Trapero:

Mirá me han ofrecido dos películas ya. Una es la de este pibe Fariña que me empiezan mandar información y es para una película de Playboy. Tipo Isidoro Cañones. Y la otra es la de los trenes. A parte me llega información sobre investigaciones.

Patricia González López:

En el caso de los trenes, yo lo vi, yo viajé. Y uno sabía que en algún momento iba a pasar. Y entonces ahí decís, dale, nos están dejando morir: Estamos yendo a laburar...

Pablo Trapero:

Está bien. Pero yo creo que ahí... No sé cómo es. El presidente es como el papá de una casa. Si el pibe se manda una, a quién le van a echar la culpa, al papá. Es normal, pero es así. Si vos querés ser presidente o querés tener un rol político, tenés que estar dispuesto y expuesto a lo que eso significa, si no quién te mandó a estar ahí. O cuando tienen que hacer renunciar a un tipo porque se prendió fuego un coso... Bueno, vos firmaste diciendo tal cosa, marche preso, punto. Si la guita se la quedó otro, marche preso también. Pero

el último de la cadena es el responsable. Pero eso no exime de la responsabilidad silenciosa que tenemos todos nosotros. Porque si vos viajás cinco veces en el subte o tren para el tujes... Y todas las personas que viajan en los trenes no dicen..., bueno, así no viajamos más, no sé.

Esteban Mizrahi:

Pero lo dijeron. Hasta quemaron vagones, reventaron cosas en Constitución..., la gente hizo muchas cosas antes de que esto sucediera. Lo que pasa también tiene que ver con los márgenes de decisión. Y algo que sigue pasando es la descolectivización. O sea, somos individuos. La masa no tiene comportamiento de masa. Paradójicamente, el comportamiento de masa consiste en pensarse a sí mismos como individuos. Eso es lo masivo.

Pablo Trapero:

Bueno, pero curiosamente todas estas manifestaciones espontáneas o de autoconvocados también es algo nuevo. Como lo que te digo respecto de cómo entender a un pibe que aprende en la escuela formalmente y accede a la información de otra forma en un minuto. Este tipo de manifestaciones de la gente que sale a la calle, de manera más o menos espontánea, pero claramente no embanderados atrás de una forma política o de un partido, también es parte de un nuevo orden de cosas que no es ni siquiera un fenómeno argentino. Lo vimos el otro día en Brasil, lo ves en España. Y eso también está diciendo algo acerca de la institución "política" tal como la conocemos: no sabe qué hacer.

Esteban Mizrahi:

Es algo que sirve, que intenta decirle algo al gobierno. Y que agota toda su eficacia en un gesto de protesta. Porque claramente lo único que pueden hacer personas que tienen muy poco que ver entre sí, con visiones muy distintas acerca de cómo hay que vivir y qué se yo..., digo, lo único que sí pueden hacer, sin embargo, es decir: "ah no, esto es insoportable. Estamos todos de acuerdo, esto no".

Pablo Trapero:

Ahí está el problema. Para mí ahí el problema que tenemos en Argentina -que es el país que por lo menos conozco más- es que hay una manera especial de expresarse que para mí define todo, se habla de gobierno y oposición. Todo el mundo lo dice así. No: gobierno y el otro partido. O partido A y partido B, o Partido A y los que no gobiernan. Es lo que se habla cotidianamente. Y es que hay alguien que gobierna y alguien que ejerce oposición. Eso es totalmente anacrónico. No se puede pensar que estás a favor o que estás en contra. Es un absurdo. Se habla de la oposición como la institucionalización del tipo que no gobierna. Qué querés, cómo no va a haber Azules y Colorados, Unitarios y Federales, si nunca se habló de la idea de que el que gobierna escucha a los que lo votaron y a los que no lo votaron. Y los que no lo votaron, no por eso tiene que hacer el ejercicio sistemático de oponerse a las ideas -que pueden estar buenas- del tipo que gobierna. Y que de alguna manera, más o menos legítima, representa a la mayoría que sí lo votó. Entonces, de ahí en adelante, cómo no van a estar resquebrajadas las instituciones si, políticamente, los que gobiernan hablan de los que no gobiernan como opositores. Y los que son opositores se autodenominan opositores, no dicen somos del partido A o B. Y ahí es donde, te digo, que institucionalmente depende mucho más de nosotros. Porque si uno empieza a decir: "No, yo no soy oposición. Simplemente no voté a tal. Pero eso no me convierte en opositor. Me convierte en simpatizante de otra bandera política. Pero eso no te convierte en un tipo cuya profesión sea oponerse al otro". No sé, es un absurdo semiológico. O no sé quién estudia esto. Pero es absurdo, es absurdo que el tipo que no gobierna... Porque cuando la Alianza era gobierno, la oposición era el peronismo.

Esteban Mizrahi:

Es algo muy propio de la jerga política en países de rotación bipartidista en el poder. Por ejemplo, en Estados Unidos.

Pablo Trapero:

No estoy diciendo que no haya oposición. Pero sí que no se autoprocleme como tal.

Lucrecia Martel

Memoria y subjetividad

en LA MUJER SIN CABEZA (2008)

I

Luego de más de una década de formar parte de los movimientos sociales y de oposición a los gobiernos de turno, las políticas de promoción de la memoria de la última dictadura se transformaron, a partir del año 2003, en políticas de Estado. La eclosión de esta temática en distintos ámbitos, tanto políticos como culturales y académicos, marcó una década en la que las políticas en torno a la memoria se transformaron en un campo agonal en el que, como no podía ser de otra manera, lo que se pone en juego es una cierta forma de intervenir en el presente. En esa línea, el filósofo argentino Ricardo Forster ha destacado la relevancia del pensamiento de Walter Benjamin en el nuevo pensamiento acerca de la historia, ya que es a partir de este autor que podemos pensar la historia, por un lado, como recurrencia e insistencia del pasado en el presente, y por otro, la memoria como un “campo de batalla que en el presente sigue planteando aquello no realizado en el pasado” (Forster 2008, 97). Así, se hizo patente que ninguna política del presente puede estar separada de una determinada manera de contar la historia, algo que ya el joven Nietzsche reclamaba en su temprana crítica al historicismo del siglo XIX (Nietzsche 1998). Si esto es así, entonces se hace necesario pensar una articulación entre el presente y el pasado que escape a la idea clásica de la historia como relato unidireccional y con una lógica causal. Se trata de uno de los problemas centrales de la filosofía de la historia contemporánea, que desde el escrito señero del autor de *Así habló Zaratustra* elabora de distintas formas una crítica a la noción ilustrada de la historia, tal como puede verse en su versión kantiana y cuyo correlato contemporáneo encontramos en los desarrollos de Francis Fukuyama (Fukuyama 1992).

Siguiendo una descripción necesariamente sucinta del concepto moderno de historia, ésta puede entenderse como una cadena causal de acontecimientos,

cuya lógica interna llevaría (aún tomando caminos muchas veces incomprensibles) al perfeccionamiento indefinido de la humanidad (por ejemplo, llevando a lo que Kant llamó una “paz perpetua”, que en la versión de Fukuyama se traduce en el fin de las ideologías, producto del triunfo de la economía y la política liberal). En ese sentido, esta visión de la historia presupone una tesis sobre la naturaleza del tiempo según la cual la relación entre el pasado y el presente es necesariamente de sucesión temporal y causalidad lógica. En sus tesis sobre el concepto de historia, Walter Benjamin realizó una crítica de esta visión de la historia, encarnada en su tiempo en la idea de *progreso* defendida por la social-democracia alemana (no se trataba entonces de una mera discusión teórica, sino de un intenso debate político en la lucha contra el fascismo). Según el filósofo alemán, aquella visión de la historia está dominada por tres tesis principales: primero, estaría protagonizada por un progreso de la humanidad misma, y no de sus conocimientos; segundo, es un progreso indefinido (potencialmente infinito); y tercero, es imparable, necesario (Benjamin 2009, 151). Contra esa visión, Benjamin postula una relación no causal entre el pasado y el 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). De modo que, más allá de la sucesión de acontecimientos que podemos constatar en los manuales de historia, en la nueva filosofía de la historia se trata de pensar constelaciones temporales que no necesariamente coinciden con dicha sucesión y presentan una coexistencia muchas veces paradójica entre el pasado y el presente.

Pero quizás no sea sólo el choque entre dos modos de contar la historia lo que está en juego en esta discusión sino, más profundamente, la necesidad de pensar una noción pluridimensional del tiempo que permita la renovación de los modos de abordar la historia. En esa línea, en “Nietzsche, la genealogía, la historia”, Foucault diferencia el tiempo histórico (lineal, teleológico, causal, etc.) del tiempo del devenir (discontinuo, accidentado, plural, etc.) (Foucault 1992). Cuando Deleuze piensa esta distinción, puntualiza que se trata de diferenciar la

historia de las formas (en tanto formaciones históricas determinadas –edad clásica, edad moderna, etc.–) del *devenir* de las fuerzas. Y tiene en mente dos planos temporales distintos aunque muchas veces indiscernibles, que nunca se dan por separado sino que corren paralelos en el espacio, si bien siempre desfasados en cuanto al tiempo: “Existe, pues, un devenir de las fuerzas que no se confunde con la historia de las formas, puesto que actúa en otra dimensión” (Deleuze 1987, 115). De modo que podríamos decir que una filosofía de la historia que piensa en términos lineales es un pensamiento que, más que falsear la naturaleza del tiempo, lo que produce es un olvido u ocultamiento del plano del devenir, verdadera fundamento de la sucesión aparente (ver Deleuze, G. 2002, cap. 2). Es importante destacar, a los efectos de este trabajo, que 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 sería el de la trama.

Por otra parte, desde el punto de vista de una ontología del tiempo histórico, la noción de *acontecimiento* (que el mismo Deleuze relaciona con el plano del devenir) ha ocupado recientemente al filósofo chileno Sergio Rojas, quien destaca la necesidad de pensar esa otra dimensión temporal en términos de “demora”, de aquello que demora en terminar de suceder, y en ese sentido no puede reducirse al presente. Este demorarse en suceder no debe ser entendido “como algo que se demore porque todavía no ha ocurrido, tampoco es algo que ha ocurrido siendo nosotros quienes nos demoramos en «entenderlo», sino que se trata de que hay una temporalidad interna que es el «demorarse en desplegarse totalmente». Por lo tanto, hay acontecimientos que pueden durar años y hasta siglos” (Rojas 2008, 72). Es por eso que el acontecimiento así concebido toma muchas veces una forma *espectral*, de algo que asedia al presente (sea como inminencia de un futuro incierto aunque vagamente intuible, o como restos de un pasado que aún no termina de articularse del todo en un universo simbólico consciente). Así, el tiempo

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

El cine moderno, cuyo nacimiento podemos fechar (junto a Deleuze) con el fin de la Segunda Guerra Mundial, 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 similar al 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. Así, en forma célebre, el filósofo Theodor Adorno decretó que después de Auschwitz era imposible seguir haciendo poesía (Adorno 2002, 26). Si bien esta idea fue desmentida por la historia del arte posterior, el dictámen de Adorno permanece como un desafío para el pensamiento y una invitación a crear distintas formas para acercarse al horror desde el arte. Una respuesta temprana fue el film del realizador francés Alain Resnais, *Noche y niebla* (1955). Se trata de un documental que pone sobre la mesa el problema de la relación entre el pasado y el presente tal como lo pensábamos más arriba a partir de la crítica a la noción de progreso. Allí, Resnais articula esos dos ejes temporales conservando al mismo tiempo su diferencia y su compleja contaminación mutua. Más que pensar los campos de exterminio como un objeto de estudio histórico, la cámara de Resnais explora la persistencia del modo de pensamiento concentracionario en el presente (el film también puede ser comprendido como una crítica velada a la intervención de Francia en Argelia, contemporánea de su estreno). El modo en que el film articula este pensamiento en imágenes es, primero, a partir de una clara diferenciación entre el pasado y el presente. El primero aparece a partir de imágenes de archivo en blanco y negro, de muy corta duración, unidas a partir de un montaje rápido. Por otra parte, las imágenes que componen ese archivo no pretenden informar de manera objetiva y documentada. Se trata más bien de imágenes heterogéneas, de distinta procedencia, montadas sin que una voz

en *off* ni texto alguno nos indique qué es lo que estamos viendo. Reconocemos entre esas imágenes algunas filmaciones documentales realizadas por los aliados al ingresar a los campos una vez derrotado el régimen nazi, fotografías tomadas por los propios nazis, secuencias de filmes ficcionales, etc. Como diría 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, la serie del presente aparece a partir de largos *travellings* de las ruinas de un campo de concentración vacío, filmado en el presente y en color. En comparación con la serie del pasado, en la del presente tenemos muy pocos planos pero mucho más largos, con lo cual el ritmo del montaje se hace mucho más lento, como si la cámara intentara desentrañar la persistencia invisible del espectro concentracionario en las ruinas que dejó la aventura nazi. En una línea similar de pensamiento, Alexander Kluge filmó un cortometraje ensayístico en Alemania, que intenta pensar el fenómeno nazi a partir de un acercamiento a los restos de su arquitectura (ver BRUTALITÄT IN STEIN, 1961). La música del film, durante los primeros minutos, acentúa esta diferencia, realizando cambios de ritmo muy marcados cada vez que se pasa de una serie de imágenes a la otra. La articulación de estas dos series implica, por otra parte, un intento por comprender un modo de pensamiento aún presente, y no un objeto de museo (Deleuze dirá, en sus estudios sobre cine, que la cámara de Resnais, más que describir un espacio de manera realista, pretende dibujar el mapa de un pensamiento). Como decía Benjamin, 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 logra esto a partir de unificar poco a poco la duración de los planos y dejar de lado los cambios de ritmo de la música, dejando que sea la misma melodía que de manera casi imperceptible

tiña las dos series de manera indistinta. Por otro lado, la voz en off funciona en este film, entre otras cosas, como un dispositivo de contaminación entre las dos series, hablando en pasado cuando vemos las imágenes del presente, y viceversa. Pero sobre todo decíamos, citando a Benjamin, que se trataba de apoderarse de un recuerdo tal como fulgura en el instante de un peligro. De ahí la advertencia final del documental, que llama a no pensar que el monstruo está muerto, mientras se pregunta quiénes de nosotros está atento al sonido del grito que no cesa, a pesar de las apariencias. De ahí que más que un film histórico en el sentido clásico del término, se pueda decir que estamos ante un film que articula un dispositivo de pensamiento político que se propone como un dispositivo de alerta.

La historia argentina reciente ha conocido su propio acontecimiento horroroso, y tanto en la filosofía como en el cine y el arte en general, se han intentado y se siguen intentando diversos modos de abordaje del problema. En ese sentido, acordamos con Alejandro Kaufman cuando postula que el comparativismo es válido cuando se trata de los acontecimientos del horror (Kaufman 2012, 124). Y si, como postula este autor, es válido comparar el acontecimiento de los campos nazis con el de los centros clandestinos de detención de la última dictadura argentina, creemos que también es posible comparar los modos en los que tanto el arte como la filosofía intentaron pensar al respecto. Dado el objeto de estudio de este proyecto, nos concentraremos en el cine.

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 dictadura. Pero así como el pensamiento en torno a este problema fue cambiando en el plano político-social, el cine también tiene su historia en los modos en que abordó estos temas, que en el contexto argentino que nos ocupa tomó en seguida 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 de

la extensión de los crímenes del terrorismo de Estado. Como ejemplos claros de esta línea se pueden mencionar LA HISTORIA OFICIAL (Puenzo, 1985) y LA NOCHE DE LOS LÁPICES (Olivera, 1986). En los años 90, con la retracción total del Estado como garante de los más básicos derechos sociales, que fue de la mano de un olvido total del tema de la memoria en el orden del día gubernamental, 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 trataba de un cine de testimonio, que puede ser ejemplificado en películas como CAZADORES DE UTOPIÁS (Blaustein, 1996) y MONTONEROS: UNA HISTORIA (Di Tella, 1998). A partir del año 2003, con el comienzo de una nueva etapa en la historia política de nuestro país, se puede ver también el surgimiento de un nuevo modo de tratamiento de nuestro problema a nivel político, que vio nacer, paralelamente, un nuevo cine dedicado a pensar el problema de la memoria de manera mucho más problemática. Ya no se trató 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.

En esos tres momentos en el modo de abordar el problema de la memoria podemos ver, por otra parte, un progresivo alejamiento de la pretensión de construir un relato objetivo y realista, para pasar cada vez más a un cine de pensamiento. En efecto, si volvemos sobre el primer periodo y el que podríamos considerar su film más emblemático, LA HISTORIA OFICIAL, podemos constatar allí una construcción narrativa que coincide en lo esencial con lo que Deleuze llama la Gran Forma del cine de la imagen-acción, y que no es otra cosa que el modo en que el filósofo francés construye una teoría del realismo en el cine. Lo que caracteriza este tipo de filmes es la interacción de un héroe

con los desafíos que le plantea una situación determinada. Ese duelo entre el personaje principal y el medio que habita se va construyendo, al mismo tiempo, a partir de diversos conflictos que van jalonando el desarrollo de la trama, hasta la resolución final en la que el héroe o bien cambia la situación, o bien hace que ésta vuelva a la normalidad luego de un momentáneo desorden (ver 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 (la protagonista interpretada por 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, es la de comparar este film con uno de los ejemplos privilegiados que el filósofo francés da de una ruptura con el cine de la imagen-acción: *EUROPA '51* (Rossellini, 1952). En efecto, tanto la estructura como el contenido del relato es similar, en tanto se trata en ambos de una mujer burguesa que, frente a una situación límite, se encuentra con el mundo que la rodea y toma conciencia de las injusticias. Este es uno de los filmes que en Deleuze aparecen no sólo como rompiendo con la imagen-acción, sino ya creando la nueva imagen, ligada al tiempo y al pensamiento (ver 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. El film presenta un problema y su solución edificante. El film de Rossellini, en cambio, presenta una heroína perpleja, que no llega a comprender lo que ve y

actúa a partir de una pasión casi mística, lo que, en última instancia, provoca que la tomen 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, será cuestionado tanto en el ámbito intelectual como cinematográfico (de hecho, es la clase de relato que la Academia de Hollywood no sólo acepta, sino que también premia). Así, el cine de testimonio de los 90 puede ser considerado un paso que tiende a problematizar aquella versión unívoca de la historia, introduciendo las dudas y ambigüedades propias del relato en primera persona (sobre todo en el film de Di Tella). Con todo, este tipo de filmes 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 ese sentido, estos filmes están lejos de la discusión en torno a la irrepresentabilidad de los hechos horribles de la historia reciente desatada sobre todo en Francia a partir del film SHOÁ (Lanzmann, 1985). Este documental, de más de nueve horas de duración, sólo consta de testimonios e imágenes de los campos de concentración tomadas en la actualidad, renunciando explícitamente a la utilización de imágenes de archivo. La tesis de Lanzmann es que los hechos del horror no pueden ser representados por la imagen, ya que son inimaginables. Sólo se puede confiar en la palabra para, en el mejor de los casos, acercarse a un esbozo de comprensión de los mismos¹. En los ejemplos citados de Di Tella y Blaustein,

1

Esta cuestión ha sido ampliamente debatida, sobre todo en Francia, a partir de la famosa frase de Adorno según la cual sería imposible escribir poesía después de Auschwitz (Adorno 2002, 26). Para algunos de los desarrollos más influyentes sobre el tema se pueden consultar Jean-Luc Nancy (2006), Georges Didi-Huberman (2004) y Jacques Rancière (2011). Para una discusión de la incidencia de esta problemática en el cine argentino (tanto

en cambio, se utiliza ampliamente el material de archivo y se construye, a partir del montaje, un relato que tiende a la univocidad y a otro tipo de didactismo, menos ingenuo que el de los filmes de los 80, pero que aún así se sigue inscribiendo dentro de una pretensión de verdad.

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

ficcional como documental) posterior a la dictadura se puede ver el texto de Ana Amado (2009, 101-205).

mismo como herramienta de construcción de la memoria y la subjetividad. En el caso de LOS RUBIOS, poniendo en escena el detrás de cámara y jugando con los límites difusos entre la ficción y el documental, y *M* produciendo un diálogo explícito con la historia del cine.

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

Para los objetivos de este trabajo, es interesante constatar, entonces, que 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, que fue dejado de lado por la ficción. Al menos es la hipótesis de Sergio Wolf, quien opone a esta línea de filmes los del llamado Nuevo Cine Argentino, en tanto éste sería un cine del presente (recordemos que dos de los autores abordados en este proyecto pertenecen o pertenecieron a este

movimiento de una forma u otra; nos referimos a Pablo Trapero y Lucrecia Martel). Según este autor, en este nuevo cine “el pasado no es más una zona a mistificar, como sucedía con el cine de la dictadura, ni una zona que explica el presente [...] como ocurría en el cine de los años 80” (Wolf 2004, 176). De ahí que sea un cine en el que no se utiliza el *flashback*. Sin embargo, unas líneas más abajo, al tratar de explicitar ese puro presente que muestra el Nuevo Cine Argentino (el autor piensa en los filmes paradigmáticos: PIZZA, BIRRA, FASO; MUNDO GRÚA; LA CIÉNAGA; etc.), Wolf se ve obligado a complejizar esta figura, al hablar de “puro presente del pensamiento”, “tiempo yuxtapuesto”, “coexistencia temporal en un puro presente” (Wolf 2004, 177). Es que quizás cuando decía que este cine no trata con el pasado y lo ejemplificaba en la ausencia de *flashbacks*, el autor estaba pensando en el concepto de tiempo como mera sucesión (es la idea de tiempo que se deduce del recurso a esa figura cinematográfica). Entonces, teniendo en cuenta lo desarrollado en esta introducción, tendríamos que revisar la hipótesis de que el cine de ficción no se ha encargado de pensar seriamente el pasado, para pasar más bien a postular que lo que en algunos casos se hace evidente es la necesidad de pensar un presente ocupado por el pasado (en el sentido en que uno puede ocupar una casa), asediado por sus fantasmas. Un pasado que, de esta manera, no es el eslabón anterior de una cadena, sino que coexiste con el presente, como una dimensión más del mismo. Un pasado que, paradójicamente, no ha pasado, sino que insiste.

Tomando el cambio en la forma de articular relatos sobre el pasado reciente como uno de los cambios socioculturales más importantes de la última década, nos proponemos abordar el aporte realizado por la obra de Lucrecia Martel a estos debates, concentrándonos sobre todo en su último largometraje, LA MUJER SIN CABEZA (MARTEL, 2008). La operación interpretativa en torno a este film puede resultar más problemática que en los casos anteriores, ya que el pasado histórico no aparece como un tema explícito del mismo, a diferencia de los filmes que venimos mencionando. A simple vista, el cine de Martel encaja perfectamente en la definición de Wolf de un cine del puro presente, y al mismo

tiempo podría parecer que sus filmes no se ocupan más que de historias relativamente íntimas y familiares.

Sin embargo, en más de una oportunidad sus filmes han sido interpretados en clave de alegoría política (Rangil 2007, 157-207). En ese sentido, nos preguntaremos si la historia de la protagonista del filme no puede ser interpretada como pensamiento acerca de un cierto modo de subjetivación argentina en relación a la memoria y la responsabilidad en el marco de la política de las últimas décadas. Nos preguntaremos, al mismo tiempo, si con este film no se puede pensar un nuevo modo de abordar el problema, presentado, en este caso, a partir de una historia particular que puede ser considerado una metonimia de cierto modo de ser socio-cultural. Una forma cuyo aporte no radica en lo que tiene para decir acerca de los hechos concretos de la historia reciente (es decir que no construye un referente histórico como objeto ni como contexto de la narración). Su contribución (más allá de la intención de la autora) estaría más bien en ampliar el pensamiento en torno a la memoria como función subjetivante. Del mismo modo en que Deleuze construye un lazo entre cine, literatura y filosofía, cuando al investigar un cine que se ocupa de la memoria habla de Alain Resnais como un pensador que impone una transformación de la noción de memoria con importante como las operadas por Marcel Proust y Henri Bergson (ver Deleuze 1987, 274). En la misma línea, quizás se podría considerar el cine de Martel en general, y en particular el film del que nos ocuparemos, como un pensamiento que puede proponer, sino una transformación radical, sí al menos una profundización en la categorización de los modos en que la subjetividad argentina se configura en relación con el pasado.

II

En su estudio sobre LA CIÉNAGA (Martel, 2001), David Oubiña hace una distinción entre un cine de “observación” y “contemplación”. Un cine de contemplación es aquel que pone en escena la mirada como una instancia de

registro, pasiva; mientras que una intención observadora implica una mirada que interviene, trastoca la escena y más que registrar sus objetos los articula en el mismo momento en que los está describiendo. En este sentido es que “el filme observa las cosas: para devolver de ellas una nueva imagen, impregnada por una dimensión analítica y reflexiva” (Oubiña 2009, 11). Esta definición, que el crítico argentino propone para pensar el primer largometraje de Martel, es particularmente válida para abordar 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 del último largometraje de Martel 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.

La historia relatada es bastante sencilla. Vero, una mujer de clase media-alta, tiene un accidente automovilístico apenas a unos minutos comenzada la película. Mientras conduce su automóvil por la ruta, suena su celular, y en los segundos en que retira la mirada del camino para atenderlo, atropella algo o a alguien. Detiene el auto, se toma unos instantes para absorber el shock y decide seguir su camino. A través del espejo retrovisor sólo se ve un bulto oscuro, que no permite identificar si se trata del cuerpo de un animal o de una persona. Segundos antes se había mostrado a algunos niños y adolescentes jugando en esa misma ruta en compañía de un perro. El resto de la película sigue a esta mujer y la muestra en estado de shock, sin poder reaccionar ni conectarse con su entorno. Tarda un tiempo en hablar de lo sucedido, hasta que lo hace con su marido. No relata todos los detalles, simplemente dice “maté a alguien en la ruta”. A partir de ese momento no cambiará nada en su comportamiento: se desarrolla con una total extrañeza, casi no habla, tiene la

mirada perdida, no atiende cuando se dirigen a ella. Vero dejará simplemente que el marido, el hermano y el primo se encarguen de protegerla, de ocultar toda evidencia de lo ocurrido y cerrar el problema con la conclusión de que Vero atropelló a un perro. A lo largo de la película hay distintos indicios, pero ninguno concluyente, de que la víctima fue, en realidad, un joven de clase baja: se busca un cuerpo que aparentemente obstruye las cañerías al costado de la ruta, el muchacho que trabaja en la tienda de masetas no se presentó a trabajar en los últimos días y tampoco se sabe nada de él, etc.

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 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 resulta traumático. Un evento de cuyas consecuencias (posiblemente la muerte de un niño) ella es responsable porque ocurrió debido a su imprudencia al manejar. De modo que el relato aparece escandido en dos grandes ejes. En primer lugar, se trata de poner en escena un *acontecimiento*, que produce un quiebre en la subjetividad del personaje principal, y su tiempo de elaboración. Luego, y como parte de esa elaboración, asistimos a la construcción de un relato que podríamos llamar *encubridor*. La puesta en escena de este relato es lo que permitiría estabilizar de alguna manera a Vero y evitar la responsabilidad y 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. Esta tarea, los hombres que la rodean, la pueden realizar impunemente porque poseen contactos con la policía y 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 de la provincia; por otra parte, en el llamado que su primo hace a la policía para que le avisen ante cualquier denuncia de un accidente, la conversación se desarrolla con mucha confianza, como una charla de amigos. Nuevamente, se desconoce la realidad de los hechos pero ya se hace todo lo posible para seguir desconociéndola.

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 que ya estaba llena de fisuras y asediada por fantasmas difícilmente identificables. Nos interesa, entonces, ver la forma en que Martel pone en escena este accidente, de modo tal que podamos mostrar un modo en que el cine puede pensar el acontecimiento en términos de imagen. Para ello, resulta útil volver sobre los planteos de Deleuze en torno a las relaciones del cine moderno con el tiempo y el pensamiento. En *La imagen-tiempo*, cuando el filósofo se pregunta en qué sentido el cine moderno aborda la pregunta por el pensamiento con sus propios medios, llegando a un nuevo tipo de imagen (justamente la imagen-tiempo), se refiere al enrarecimiento del movimiento como un primer procedimiento que permite salir del sistema de la imagen-movimiento que dominaba el cine clásico. Así, 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). Más adelante, pensando en la estructura de muchos de estos filmes, Deleuze hablará de un cambio fundamental en el cine moderno, según el cual cobra cada vez más importancia el intervalo, al *intersticio* que separa las imágenes. Esto diferencia el nuevo tipo de cine del clásico, en el cual predominaba el uso del montaje para construir la unión entre las imágenes, lo que daba una unidad orgánica al film. Ahora se trata más bien de enfrentar una imagen a otra, no ya desde el punto de vista de su asociación, sino desde una diferenciación que produce un espaciamiento entre las mismas, una “figura de nada” que transforma la imagen en inmediatamente pensante (Deleuze, 1985, 240). En la misma línea Deleuze habla de la importancia decisiva que tiene en el cine moderno la pantalla negra o blanca, “la ausencia de imagen” (Deleuze 1985, 265). Este tipo de imagen vacía no sirve ya como simple puntuación entre dos imágenes llenas, sino que adquiere un valor estructural e independiente. Creemos encontrar rasgos de este método, por ejemplo, en otro film reciente cuyo tema central es la memoria. Se trata de

Nostalgia de la luz, del realizador chileno Patricio Guzmán, en el que nos detendremos un instante, ya que creemos que puede iluminar nuestra interpretación del cine de Martel.

Las primeras imágenes de este documental sobre el problema de la memoria en Chile muestran el movimiento maquinal de distintas partes de un gran telescopio, preparándose para comenzar con su exploración de la galaxia. Luego de los títulos, la cámara se interna nuevamente, en un lento travelling hacia adelante, en el recinto donde se encuentra el telescopio y, encuadrando la cúpula del observatorio, vemos cómo ésta se abre para dejar entrar la eneguedora luz del sol (lo que genera un enrarecimiento de la imagen por el exceso de luz). En fundido con esa luminosidad, observamos un plano de la luna, fría y distante, que recuerda las clásicas imágenes de *2001: Odisea en el espacio* (Kubrick, 1968), preparándonos para lo que será también una especie de odisea, pero en el tiempo. Estas imágenes de la luna se funden lentamente con otras, esta vez del interior de una casa, cuyos elementos cotidianos la cámara observa como si se tratara de un museo. Vemos una ventana que recibe la luz del sol, una vieja cocina, un plato sobre la mesa, una radio antigua, etc. Mientras esta tercera serie de imágenes va desfilando por la pantalla, la voz en off del mismo Guzmán cuenta cómo surgió su pasión por la astronomía y da una breve semblanza de lo que era la vida en Chile durante su niñez. Una vida provinciana en la que nada pasaba, ni siquiera el tiempo. A partir de ese relato, y volviendo sobre el problema de la diferencia entre las imágenes, podemos plantear la primera pregunta en torno a este prólogo: ¿qué relación hay entre las imágenes de la luna y las de un viejo hogar de provincia?, ¿entre la frialdad del espacio exterior y el calor de la casa familiar?

Si seguimos una de las caracterizaciones que Alain Badiou hace del pensamiento, es el tipo de pregunta que surge de una situación filosófica, siendo el cine un arte que implica, para la filosofía, la creación de nuevas síntesis de pensamiento (Badiou, 2004). En efecto, para este autor una situación filosófica se plantea ante la presencia en simultáneo de dos elementos heterogéneos, y el rol del pensamiento filosófico será el de

encontrar una síntesis que permita pensar la relación en esa no-relación. En el caso que nos ocupa, la situación filosófica sería esta yuxtaposición de imágenes del espacio exterior con otras imágenes del interior de un hogar, perdido en algún barrio de provincia en el sur de América Latina. Dos espacios heterogéneos que aparecen unidos, en este caso, a través del tiempo... y de la luz. Es el tipo de operaciones que permite el montaje cinematográfico, y que hacen del cine una experiencia que convoca al pensamiento. Primero, decíamos que las imágenes aparecen unidas a través del tiempo, ya que si algo tienen en común las imágenes de la luna con las del Chile de los años 40 es la característica de estar en una especie de eterno presente, sin movimiento, es decir, sin historia. En su a-historicidad, el eterno presente cósmico parece entrar en una relación paradójica con el eterno presente de la vida de provincia, alejada de los avatares de un siglo XX en el que la historia presentó una de sus caras más oscuras. Chile parecía estar al margen de todo aquello, como la luna.

Pero como acabamos de sugerir, no es sólo el tiempo lo que une estas imágenes, sino también la luz. Es la misma luz del sol la que nos ilumina la luna y entra por la ventana de la cocina, y es justamente esa luz la que sugiere, junto a la intervención de la voz en *off*, el despertar de un cierto movimiento en estas imágenes casi inmóviles, salvo por el viento que mueve las hojas de los árboles, cuyas sombras sirven de empalme en el fundido que va de la luna a la cocina. Ante la quietud de esos dos tiempos presentes yuxtapuestos, la imagen cinematográfica pone en acto, a través de la luz, el pasaje a otro régimen de movimiento: aquel que Deleuze llama movimiento intensivo, que permite pensar otra conexión entre la imagen y el pensamiento. A partir del choque de por lo menos cuatro elementos heterogéneos (en el que la luz juega un rol preponderante) surge algo del orden del pensamiento en la secuencia que venimos comentando. Imágenes que *duran*. En primer lugar, tenemos el choque ya mencionado entre las imágenes-movimiento de la luna y la casa contrapuestas, el exterior cósmico y el interior hogareño. La yuxtaposición de estas dos series de imágenes se produce a partir de la conjunción de otros dos

elementos que también son heterogéneos, sin común medida, pero que juntos producen un lazo entre las imágenes. Se trata del relato en *off* que entra en relación con la luz (y quizás también con el viento). Son la luz y la palabra las que generan una especie de movimiento (intensivo) en las imágenes, pero que necesariamente es un movimiento de pensamiento que circula de manera ilocalizable entre los vértices del cuadrado formado por el espacio exterior, el espacio interior, la palabra y la luz. Se trata de un montaje que compone una duración que, en términos del relato de Guzmán, podríamos llamar la de un presente a-histórico, o un presente viviente en términos deleuzianos.

Pero, ¿es esa la luz de la que nos habla el título del film? Si seguimos analizando la secuencia inicial, vemos que muy pronto irrumpe en la imagen una luz de muy otra naturaleza. Justo en el momento en que (siempre dentro de la serie de imágenes que remiten a un Chile “pre-histórico”) se nos muestra la fachada de dos casas, y la voz en *off* propone la tesis de que el único tiempo que existía era el presente, la imagen comienza a enrarecerse. Este enrarecimiento surge por la irrupción de una nueva luz, ya no reflejada en objetos, sino difundida en sí misma, casi sin soporte material. La extrañeza de estas imágenes no queda reducida por reconocer que se trata de polvo de estrellas (o algo que simula serlo). Es la forma que tiene este film de mostrar la irrupción de otro tiempo, que sacude ese presente inmóvil del que se nos hablaba segundos atrás.

Para pensar la forma en que irrumpe esta nueva temporalidad en la imagen quizás sea útil remitirnos a la distinción deleuziana entre historia y devenir, mencionada más arriba. Esta diferencia está marcada en el film por la irrupción de una imagen que ya no remite al pensamiento de manera indirecta, sino que parece pensar por sí misma. La imagen enrarecida, no figurativa (de repente nos sentimos frente a un film experimental), pone en escena una temporalidad que en rigor no es la de la historia, sino la del devenir o el acontecimiento, que justamente produce un quiebre con el tiempo homogéneo, cronológico, que no es más que un eterno presente. Si mantenemos la dicotomía entre esos dos aspectos del tiempo, podemos decir que en la secuencia que abre el

documental, mientras la voz en off relata brevemente la irrupción de un viento revolucionario en Chile desde un punto de vista más bien histórico, relacionándolo con el desarrollo de los estudios astronómicos en la misma época, es la imagen visual la encargada de pensar el devenir revolucionario que insiste en la memoria (“esa ilusión quedó grabada para siempre en mi alma”, dice el mismo Guzmán en *off*), a pesar de la derrota que todos conocemos . Es como si la imagen produjera un hiato, un intersticio entre las palabras (y entre las imágenes que veníamos viendo) por el que pasa ese tiempo otro. Creemos que esa es la luz por la que el film siente nostalgia. Nostalgia por un acontecimiento que insiste en el presente en tanto apertura hacia el futuro. De ahí la “ilusión” que menciona Guzmán, ya que podríamos decir que ese tiempo del acontecimiento se inscribe subjetivamente a partir de la *emoción*, ese “dato inmediato de la conciencia”, que no es otra cosa que “el efecto que produce el fluir del tiempo en la sensibilidad” (Lapoujade 2010, 7).

Una de las virtudes más notables de la secuencia del accidente que vemos al comienzo de LA MUJER SIN CABEZA radica, también, en la capacidad de poner en escena la irrupción de ese tiempo otro, el tiempo del acontecimiento y el afecto, aunque desde un punto de vista distinto al de Guzmán. En dicha secuencia vemos al personaje de Vero manejando en una ruta (la cámara toma el punto de vista de un acompañante virtual que, en lugar de mirar el camino, observa a la conductora). En determinado momento suena su teléfono celular. En el instante en que se dispone a atender la llamada, la protagonista quita por unos instantes la mirada del camino, y se produce un movimiento brusco que indica que atropelló algo. La primera reacción de Vero es frenar, y ponerse enseguida unos lentes oscuros. Luego, continúa la marcha sin mirar atrás. Después de avanzar unos cuantos metros, vuelve a detenerse, y sale del automóvil. Podríamos decir que con esto escapa de su entorno seguro, pero también que escapa de sí misma o, más exactamente, es puesta en huida por un afecto que la atraviesa y la excede por completo. Formalmente, sale del cuadro principal de la pantalla y queda reencuadrada en parte por la ventana, 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. Martel pone en escena, desde un registro aparentemente realista, un procedimiento que cumple una función comparable con la imagen-polvo de estrellas de Guzmán. A partir de la lluvia golpeando el parabrisas, lo que queda del cuerpo de la protagonista se diluye, y asistimos a la irrupción del acontecimiento en la imagen, a partir de un modo distinto de plasmar aquella “turbiedad” de la que hablaba Deleuze. A partir de allí, el film seguirá el proceso de articulación de esta experiencia por parte de este personaje y, como decíamos, las reacciones de su entorno para evitar cualquier inconveniente que pueda surgir de un hecho que, de todos modos, nunca llega a esclarecerse del todo.

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

del *modelo* que el cineasta francés elaborara en sus *Notas sobre el cinematógrafo*.

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

En el corazón de este nuevo entramado de relaciones no representativas se encuentra el *modelo*. Todo lo opone a la concepción tradicional del actor, aunque ese todo se reduce a una contradicción primigenia: *automatismo* en lugar de *expresión*. Allí donde el actor va de lo interior al exterior, Bresson intenta extraer del modelo el movimiento contrario: del exterior al interior. Es la apariencia física del modelo ante el ojo impasible de la cámara lo que logrará extraer unos afectos que den una nueva dimensión del espacio: cuarta e incluso quinta dimensión, las dimensiones del tiempo y el pensamiento, del espíritu. Incluso aquí la fragmentación funciona como principio: en el cine de Bresson no será necesariamente el rostro del personaje el que cargue con los principales rasgos de expresión sino que cualquier parte del cuerpo puede hacerlo. 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 del modelo algo 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 claramente en esta línea creativa. Y por ello resulta apropiado para explorar acontecimientos que implican una ruptura en la función del yo, tal como la explora 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, y no sería exagerado afirmar que, en gran medida, esta viene siendo la investigación de Martel a lo largo de sus tres largometrajes.

Esta búsqueda estética corre paralela con una cierta política. Para caracterizar este aspecto del problema, tomaremos el concepto de “antiproyecto” acuñado por Armando Poratti. Se trata de un concepto elaborado para dar cuenta del proceso de descomposición política y social que atraviesa la Nación Argentina en las últimas décadas del siglo pasado, poniendo como fechas emblemáticas los años 1955 y 1976. La tesis de Poratti es que el antiproyecto se instala como la negación de todos los proyectos anteriores de país con el eje puesto en la sumisión incondicional. Como la *sumisión* implica mucho más que una simple dependencia, el antiproyecto es propiamente una obra de muerte que concentra su ataque en aquello que para Poratti constituye uno de los datos antropológicos fundamentales: el trabajo. Precisamente, con esta misma tesis se desarrolló, en el año del bicentenario, una serie de documentales en la televisión pública argentina. Se trata de la serie HUELLAS DE UN SIGLO, que dedica un documental a cada suceso importante de la historia del siglo XX

argentino, con el hilo conductor puesto en las luchas de los trabajadores. Justamente el Golpe de Estado de 1976 es presentado como un Golpe contra los trabajadores (D'lorio 2013). El 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, 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 de los 90). Los títulos de estas dos etapas remiten a lo que el autor denomina el “maquillaje” necesario para llevar a cabo esta ficción de proyecto. Maquillaje que necesitan sobre todo los agentes activos de esta obra de muerte para poder operar sin culpa con algún fin trascendente que justifique su accionar. Se trata de una formación propia de la *mala conciencia*, indispensable para llevar a cabo una obra semejante, ya que la negatividad del antiproyecto es tan radical que no se puede presentar “a cara descubierta”. Si bien estos temas pueden parecer lejanos a los de la última realización de Martel, lo cierto es que la estructura del relato es análoga. Como dijimos, también la película gira en torno a un acontecimiento traumático, que en realidad tiene todos los elementos de un crimen no asumido, y a la elaboración de un relato que “maquille” 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 la obra de muerte que pretende ocultar.

Con todo, lo que nos interesa en LA MUJER SIN CABEZA es la manera en la que puede articularse un proceso semejante a partir de las herramientas de pensamiento propias del cine. Se puede decir entonces que el drama de Verónica, el personaje central, 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 filmes 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 absolutamente presente como una de las capas de la imagen. Y en esta producción 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 pasado. En este sentido, consideramos que 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 necesariamente en el carácter alegórico de una lectura que extraiga estos aspectos, sino más bien (una vez aceptada la plausibilidad de dicha interpretación) en el punto de vista desde el que se construye el relato. En efecto, la mayor parte de los filmes que abordaron el problema de la memoria desde la vuelta de la democracia, se inscriben en el trabajo de una razón anamnética que busca de distintas maneras una reivindicación de las luchas por la emancipación del pueblo argentino, o que al menos, aun en sus casos más problemáticos (como los filmes de Roqué y Carri), le da la palabra a los vencidos. En esa línea, los relatos que reseñamos en el apartado anterior ponen en primer plano la palabra de los militantes, el entorno y la familia de los desaparecidos, y en líneas 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 contrastando este film de Martel con el resto del cine de la memoria, podemos empezar a considerar la originalidad de este punto de vista y la forma en que la salteña lo encara. Se trata de un cine que pone su procedimiento de observación al servicio de una exploración de la subjetividad de esa clase media 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.

III

Si hay algo que aparece extrañado ya desde los primeros planos de la película son los cuerpos de las familias de clase alta, contrastando con la vitalidad de los niños que juegan en el camino. Martel escatima los cuerpos y los encuadra de forma tal que siempre aparezcan fragmentados, sea a través de encuadres que dejan afuera partes enteras de lo que sería un encuadre normal (Vero no es la única “mujer sin cabeza” desde este punto de vista), o bien a través de la utilización de encuadres al interior de los planos, sobre todo a través de las ventanas de los automóviles, como vimos que sucede con la secuencia del accidente. Es justamente este último recurso de las ventanas el que permite deformar los cuerpos y desdibujar los contornos en otro sentido: hay escenas en las que vemos a los personajes a través de su reflejo, sea en espejos o superficies de vidrio transparentes, sean ventanas de automóviles, vidrieras o puertas. Como la estructura del film es la de un relato de suspenso, este recurso remite muy evidentemente a Alfred Hitchcock, el maestro del género, quien en la escena del asesinato en STRANGERS ON A TRAIN, por ejemplo, opta por mostrarla a través del reflejo de los lentes de la víctima, rotos y tirados en el suelo luego del ataque. Pero el crimen al que nos remite aquí Martel es antes que nada el de la fisura de esa individualidad imaginaria que se constituye a partir de distintas capas de maquillaje, como así también de distintos relatos que van delineando un contorno que, de tan frágil, se desdibuja ante la primera conmoción. Esa conmoción, a su vez, también remite, como en Hitchcock, a un (posible) asesinato. Pero aquí se termina toda posible analogía, porque en LA MUJER SIN CABEZA el crimen no consiste en haber matado a un muchacho sino la forma en que Vero y su entorno reaccionan frente a esa posibilidad.

Primero, la huida. No sólo del lugar de los hechos, sino también de la posible “verdad”. Vero no quiere saber qué es lo que realmente atropelló. Por eso ni siquiera mira hacia atrás. Podríamos decir que este es el aspecto “activo” del personaje, aquello que *decide* hacer. Pero lo que más le interesa a Martel es el otro aspecto, el “pasivo”, que surge como consecuencia de esa acción. En

relación con este segundo aspecto, ya tuvimos oportunidad de mostrar como, en la secuencia del accidente, la puesta en escena presenta a Vero no sólo huyendo de la responsabilidad que le compete en el accidente, sino que el acontecimiento la pone en posición de huida de sí misma y del mundo que la rodea. Desde el punto de vista formal (imagen del cuerpo mediada por ventana, o bien desdibujada en su propio reflejo en una vidriera, o bien, por último, con su cabeza cortada por los distintos encuadres) el film habla de una fractura en su personalidad, de una desorganización en las coordenadas que orientan su mundo y de una desconexión que se percibe claramente a partir del registro de actuación que tiene este personaje protagónico y que contrasta con el “realismo” de las interpretaciones del resto de los personajes.

En efecto, se podría decir que el personaje de Vero es el único *modelo*, en el sentido bressoniano arriba expuesto, 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, es sobre todo 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. Como ya señaláramos más arriba, a los demás personajes también se les corta la cabeza y se les fragmenta el cuerpo por medio de 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, que María Onetto logra a partir de una interpretación desafectada, distraída, casi como si su voz no perteneciera a ella. Esto es algo que sólo alcanza a percibir con claridad la tía Lala, el personaje aparentemente más perturbado de la familia, quien 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. En un artículo donde analiza la filiación del NCA con la historia del cine nacional, Emilio Bernini destacó justamente este aspecto, que marca una notable diferencia con el idioma neutro del 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, pero que al mismo tiempo la emparenta con sus colegas generacionales (ver Oubiña 2009, p. 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. Y de lo que en realidad se trata en el transcurso del filme es de los avatares de un cuerpo fragmentado en busca de su propia voz, que parece habersele escapado.

Esta fractura entre la voz y el cuerpo introduce una fisura en la imagen misma a través de la disyunción entre imagen y sonido, típica del cine de Lucrecia Martel. Si volvemos a la función del *intersticio* entre las imágenes en el cine moderno, tal como la postula Deleuze, constatamos que con la disyunción entre imagen y sonido aquella ya no remite a imágenes turbias o vacías que producen una escansión en el relato (tal como sucede con la imagen del polvo de estrellas en *Nostalgia de la luz*), sino que pasa al interior de la imagen. De modo que la extrañeza que una imagen a-significante genera en ciertas secuencias como la analizada en el film del documentalista chileno, en el cine de Martel 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. Desde este punto de vista, la cineasta insiste en numerosas entrevistas acerca del rol del sonido en su obra, tema que profundizó aún más

en la conversación que hemos tenido la oportunidad de tener con ella. Allí se hizo patente que este predominio del sonido está ligado a una cierta forma de relacionarse con el mundo, y a lo que podríamos llamar una pedagogía de la percepción (ella insiste en que 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 al mundo. El cine, uno de los últimos avatares del pensamiento occidental, es deudor de esta lógica. Pero muchas veces parecemos olvidar que el séptimo arte no es sólo visual, sino audiovisual. Y a partir del protagonismo otorgado al sonido, Martel está proponiendo un punto de vista diferente, no sólo respecto al modo en que habitualmente percibimos un film, sino, más radicalmente, al modo en que nos constituimos como sujetos en el mundo. Se trata de invertir el predominio de la visión, a partir del cual el pensamiento occidental siempre creyó en el poder constituyente del sujeto (en la visión, es el sujeto el que constituye y le da forma al objeto/mundo). Si nos concentramos más en el oído como sentido que nos abre a un contacto con el mundo, de repente el sujeto se ve puesto en un lugar pasivo, de recepción del afuera, y no de constitución activa de sus objetos. Desde este punto de vista, es el mundo el que me afecta (sin que yo pueda hacer nada para evitarlo: puedo cerrar los ojos para no ver, pero taparme los oídos para no escuchar nunca resulta suficiente, ya que el sonido siempre se abre camino). Esta pasividad trastoca necesariamente la noción habitual de espacio-tiempo. En este sentido, no es casual que Martin Heidegger, en su intento por superar la metafísica occidental hacia otro modo de pensamiento, haya dado particular importancia a la escucha del ser, evitando las clásicas metáforas de la visión, que tienen una larga historia que acompaña a la filosofía, por lo menos desde la alegoría de la caverna platónica hasta el iluminismo moderno. 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). Y 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). En efecto, 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, muy evidentemente, 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 lo tocó vivir. Resaltamos aquí el verbo *ver* ya que, en efecto, el personaje de la tía Lala podría remitir de manera muy directa a un tipo de personaje característico del cine moderno que Deleuze trabaja en relación al neorrealismo italiano: el *vidente*. Estos personajes pueden *ver* porque ya no pueden reaccionar. Y lo que ven es lo *intolerable*, que “ya no es una injusticia suprema, sino el estado permanente de una banalidad cotidiana” (Deleuze 1987, 227). Que la tía Lala esté constantemente inmovilizada en la cama hace que, en la terminología deleuziana, haya perdido las conexiones sensoriomotoras que la unen con el mundo, lo que impide la capacidad de acción y permite la *visión*. Esta capacidad que Lala tiene de ver y escuchar los “espantos” que habitan el presente (que se filtran a través de sus fisuras), es paralela al estado de ánimo de Vero, que sufre la irrupción de esas presencias espectrales como estado afectivo extrañado a lo largo de todo el film. Es que ya en Heidegger, aquella escucha del ser, esa apertura que permite recuperar un camino del pensar que ha sido *olvidado*, 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 (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). Es 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; pre-sensación que remitiría, entonces, a la percepción del pasado que habita el presente). De ahí que esta apuesta, que en Martel toma el sentido, como decíamos, del cine como una pedagogía de la percepción, esté ligada también a una cierta posición con respecto a la memoria.

De este modo, podríamos decir que, 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 filme 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, entonces, 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, es la voz de los demás, la de los hombres de la familia: su marido, su primo y su hermano, la que estará encargada de articular una historia verosímil y, en última instancia, intentar que ante la eventual imposibilidad de semejante construcción, directamente no haya ninguna historia que contar. De ahí el afán por borrar todas las pruebas que relacionen 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. Ese manto de silencio es sin duda una especie de maquillaje que permite tapar la actitud de Verónica frente a lo ocurrido. En el segundo momento del relato, Martel pone en escena este problema hacia el final del film cuando la protagonista está recuperando poco a poco los nexos que la unen a su mundo. Allí aparece la necesidad de maquillar, de cubrir: la imagen de Vero se presenta explícitamente teñida de castaño oscuro, cambiando el rubio que mostró durante toda la película. Pero aún más notable es el plano final, con el que Martel cierra este proceso de *resubjetivación*. En esa secuencia de la fiesta, tanto el cuerpo de Vero como el de su marido aparecen fuera de foco, desdibujados entre otros cuerpos, vidrios de copas, música ligera, etc. Como si más allá de la larga operación encubridora, esas fisuras que la tía Lala ve en la casa siguieran operando en otro plano.

Cuando Deleuze y Guattari desarrollan su teoría micropolítica en relación a una cartografía de la individuación, hablan de dos tipos de líneas fundamentales - dejamos de lado, por ahora, el tercer tipo de líneas que suman los autores en otras oportunidades, las líneas de fuga, que son las más misteriosas y cuya existencia se plantea como un signo de pregunta, tipo harto problemático aún cuando constituyen una parte esencial del pensamiento deleuziano-. Esas dos líneas corresponden básicamente a dos tipos de temporalidad, que nosotros ya diferenciamos más arriba: el tiempo cronológico, histórico, y el devenir, que es el tiempo del acontecimiento. Esas dos líneas dividen la realidad en dos planos: lo molar y lo molecular, que los autores llaman también lo duro y lo flexible. El punto que nos interesa es que 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. Y es que las líneas del devenir, aun siendo cortadas por un relato que permite estabilizar un plano molar, siguen su trabajo desestabilizador en su propio plano (Deleuze y Guattari 1988, 197-212). Nuevamente, la tía Lala percibe esto perfectamente en su "locura". Es, en efecto, un problema que toca directamente la naturaleza de las imágenes y su permanencia en la memoria. Se trata de los *espectros* que Lala ve moverse alrededor de la casa, ya que esta es la forma que las imágenes toman al quedar fijadas en la memoria, sobre todo cuando el sujeto intenta olvidarlas (sujeto que puede ser individual, pero también colectivo). Al menos esa es la tesis de Agamben, quien retoma 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 corren siempre 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 de la historia sería “liberar las imágenes de su destino espectral” (Agamben 2010, 23). Es lo que hace Martel en el film que estamos analizando. Pero es, decididamente, lo que *no hacen* los personajes involucrados en la historia de su tercer largometraje. Ningún trabajo sobre las imágenes de la memoria, sino el intento persistente por borrarlas y seguir como si nada hubiera pasado.

En todas sus películas, pero sobre todo en LA CIÉNAGA y en LA MUJER SIN CABEZA, Lucrecia Martel explora distintos aspectos de la existencia de una clase media-alta, empeñada en no realizar un trabajo sobre su propia historia. El objetivo del antiproyecto es, en efecto, “clausurar el tiempo histórico de una nación” (Poratti 2008, 658), algo que encarna sobre todo este sector social. Los efectos de esa clausura se dejan sentir, siempre, en los cuerpos, aunque muchas veces es necesaria una percepción superior, cinematográfica, para verlos. Sucede que más allá de todo intento encubridor, las imágenes siempre vuelven en forma de espectros. Y en estos casos su poder siempre es *nihilificador*. Es que, como dice Guzmán en las palabras finales de *Nostalgia de la luz*, “los que tienen memoria, son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen, no viven en ninguna parte”.

Entrevista a la directora Lucrecia Martel

A cargo de Esteban Mizrahi, Rafael Mc Namara, Patricia González López,
Colegiales, 4 de octubre de 2013.

Esteban Mizrahi:

Una de las cuestiones que queríamos plantearte tiene que ver con un eje transversal que podríamos denominar “la presencia de la ausencia”. Esa ausencia remite a diferentes cosas. Y la presencia, también. En un sentido, *presente* es lo que se juega en la película, en cada una de las películas. Pero también alude a que están todas emplazadas en el presente, en el presente histórico. Al mismo tiempo, están remitidas a un pasado del que no sabemos nada, del que no se habla. Sin embargo, ese pasado es lo que articula las tramas. Nosotros vemos ese eje, un eje interesante en relación con la memoria y con la posibilidad de resolver los conflictos del pasado. O de no resolverlos, de no tramitarlos. Pero que aún cuando esta sea la opción siguen estando presentes. Eso nos parece también muy significativo de estos últimos diez años en Argentina.

Lucrecia Martel:

Claro. Este... Mirá, respecto de la cuestión cronológica... Yo siempre tengo la impresión de que las tres películas que he hecho pertenecen a la década del 80. De hecho, en el arte hay muchos detalles que uno podría decir, sin hacer un gran esfuerzo... pero digo evitar mucho la computadora, evitar el teléfono celular... En *La mujer sin cabeza* fue la primera vez que lo pusimos porque necesitábamos el sonido, pero... La idea era evitar lo muy contemporáneo. Porque hay algo, para mí que tiene que ver también con el sonido, ¿no? La temporalidad entendida como una cronología a mí me parece sumamente inútil. Sobre todo si uno se sitúa en la situación del cuerpo. Bueno, son cosas que

tienen que ver con eso. Y las tres películas..., yo nunca las pensé como una trilogía ni nada por el estilo, pero sí siento que cuando termine *La mujer sin cabeza* hubo ahí como una cosa que se había terminado para mí. No sé qué es todavía, tampoco sé si es tan real. Pero tuve una sensación de algo que se cerraba. Si algo siento en común de las tres películas referido a esto de la ausencia, para mí es una idea un poco religiosa. Quizás es un poco religiosa, finalmente sumamente atea ¿no?, que es el desamparo y la soledad absoluta del hombre. Y la única salida posible de construcción de sentido es con los otros. Pero también en eso, el peligro radica en las solidaridades de clase. Que es un tema. Más que un tema es una realidad, un hecho permanente. Cómo la solidaridad de clase construye una impermeabilidad en la lectura de la realidad. Y entonces en ese sentido me parece que nuestro país es tan víctima, realmente como todos los países, o como todas las comunidades, de la auto-indulgencia, de esas cuestiones que hacen que uno trate de no sentirse responsable de las cosas.

Esteban Mizrahi:

A ver, en nuestras discusiones decíamos, por ejemplo, en *La ciénaga* uno puede leer, digamos, la clase media alta venida a menos... que de alguna manera...

Lucrecia Martel:

Bastante media, también, ¿no?

Esteban Mizrahi:

Sí, media o media-alta, pero que de alguna manera mantuvo vínculos con la dictadura, al menos de complacencia. Todo eso está presente. Presente no de una manera explícita en la película pero toda esa trama de complicidades están de algún modo articulando lo que pasa. Lo que veo de muy religioso es esa idea final... de expiación, la expiación a través del sacrificio. Y del sacrificio del más débil. Ni bien aparece en escena el chiquito ese, uno dice 'bueno, algo le va a pasar'... Y hay varios avances en los que se anuncia el sacrificio. Por ejemplo, en la escena de los disparos cuando van a cazar. Finalmente ocurre.

No sé si has visto una película japonesa que se llama *Nadie sabe*. Se anuncia de manera semejante que el hilo se va a cortar por la parte más delgada.

Lucrecia Martel:

Pero yo igual lo pienso no como la expiación, porque creo que eso exactamente no existe. Justamente porque lo que tengo es un formato religioso por mi educación... pero un absoluto agnosticismo. Entonces, eso siempre finalmente se quiebra. Lo que creo es que no hay sentido. Frente a eso, la construcción de sentido. La muerte de una criatura... si hay algo que te deja claro es que no hay sentido. El gran esfuerzo que hacen todos..., casi toda "La ciénaga" es cómo tratar de darle sentido a una cosa que no tiene sentido. La necesidad del presente y de valorar el presente. Y de tener, en lo posible, las riendas de un presente porque no hay sentido, no hay una línea hacia donde uno va con certeza. Yo en eso no creo. Esto no es un pensamiento pesimista. Pero digo, en la medida en que uno pone el sentido, lo posterga, se genera una línea de tiempo inevitable, se genera una sensación de futuro que para mí es falsa. Viste, la palabra "sentido" ya es una línea y ya es una determinación de que esto está no en el tiempo presente sino más allá. Entonces se desvaloriza inmediatamente el tiempo presente. Y el tiempo presente para mí es del cuerpo. No el cuerpo del hedonismo, eso de que todos tenemos nuestros pensamientos guardados en cuadernos porque nos parece que todo lo que emanamos es valioso, interesante, o llenamos la casa de sahumerios. No, eso no. Sino el presente de todos, ¿entendés? El presente de todos. Por eso la intolerancia ante el dolor de los otros. Si uno apreciara el presente, el dolor de los otros coetáneos sería intolerable. Y, sin embargo, tenemos formas de construir el presente para que ese dolor que pasa cinco cuadras más allá en un barrio en el que la están pasando mal no nos afecte. O en el que es más difícil la vida, quizás no la pasan mal. Pero yo no creo en la culpa. No creo en la culpa. Creo en la responsabilidad, que es otra cosa. Para mí la culpa no tiene absolutamente ningún sentido. No, a ver, no funciona. Aparte, si hay una religión que sabe escaparse de la culpa es la católica. Sabe expiar la culpa. En cambio, la responsabilidad es otra cosa.

Esteban Mizrahi:

En *La ciénaga* hay personajes que pertenecen a una clase, otros que no pertenecen a ella. Pero los que sí pertenecen, justamente, se refugian en el pasado para no asumir el presente, para no hacer nada con ese pasado, hay ahí una radiografía del pensamiento de un sector social.

Lucrecia Martel:

Si, el deterioro, lastimarse, el ver cómo se va deteriorando lo blando. Porque uno ha depositado la creencia de que el sentido está por fuera de uno. Y no que uno es quien tiene que salir en busca de eso. Eso me parece que es la idea del desamparo. Para mí “desamparo” y “decadencia” son dos palabras positivas porque te vuelven, te devuelven las riendas del asunto, de la construcción de sentido. No la cosa teleológica del cristianismo de que va a ser dado el sentido, en el juicio final, en algún lado. O un cierto camino de cumplir ciertos ritos, en la vida social, casarse, reproducirse, quizás enriquecerse y ser joven. Viste que ahora parece...

Esteban Mizrahi:

Si, ser joven es un valor...

Lucrecia Martel:

Hoy veía la revista “¡Hola!” Estaba en un consultorio donde uno normalmente ve la revista “¡Hola!” y la revista “Caras”. Y es tan nítido que el sueño ahora es, sigue siendo, la riqueza, por supuesto como desde tiempos inmemoriales. Pero la riqueza y la juventud. Por dios, ¡qué afán! Qué afán, la juventud. Todas las imágenes de vejez en las revistas esas no existen. Porque son esas edades raras que hay ahora de quirófano... El afán de la juventud, el afán de la riqueza, el afán de la belleza.

Esteban Mizrahi:

Respecto de *La mujer sin cabeza* viene a cuento algo que Borges decía respecto de Allan Poe, es decir, que no solo generó un nuevo tipo de literatura, sino que instauró un nuevo tipo de lector. Si un lector o espectador de policiales

viera *La mujer sin cabeza* estaría todo el tiempo al acecho de si mató un perro, o mató a una persona.

Lucrecia Martel:

Claro. El policial tiene esa lógica.

Esteban Mizrahi:

Es clarísimo, sin embargo, que lo que importa allí es qué hace el personaje principal con eso que también a él le ocurre. O sea, qué hace con esa incógnita. Tiene muchas posibilidades. Y nosotros veíamos todo el tiempo un paralelismo entre *La ciénaga* y *La mujer sin cabeza*, uno como un sector social, otro como un recorrido individual: ¿Qué hacés con eso? ¿Querés saber? ¿No querés saber? ¿Te hacés cargo? ¿No te hacés cargo? ¿Sos responsable? ¿No sos responsable? ¿Tratás de vincularte? ¿Te preocupás por el otro? ¿Tratás de encubrir aunque más no fuera una mera posibilidad? Porque lo que aparece, al menos dentro de un sector social, ese del personaje de María Onetto, es: ...no sabemos si fue a un perro o a una persona. Creemos que fue un perro. Pero por las dudas borremos todos los rastros. Borremos todo. Olvidémonos de todo, tapemos todo. Y ella está instalada en ese momento ¿no? Como vos decías, en el momento en que el sentido estalla, su vida estalla y se tiene que reconfigurar.

Lucrecia Martel:

Donde quizás está la oportunidad para iniciar otra cosa y no reconstruir lo mismo.

Esteban Mizrahi:

Pero es pesimista la resolución.

Lucrecia Martel:

Triunfa sumarse a una mirada de los otros. Digamos, reconstruir con los otros esa realidad. En lo que tiene de impoluta, de una felicidad que no se sostiene. Yo, lo que pienso, en el fondo, de las tres películas, lo pienso para mí en mi vida también: que yo creo que la felicidad a la que hemos tenido acceso es una

felicidad tan “poca cosa”. Y desgraciadamente hemos profundizado en la felicidad “poca cosa”. Tanto que no sabemos cómo es esa felicidad en la que nuestro bienestar no ofenda a otros. Viste que en la época del 2001 que la gente que tenía... Yo en el 2002 o 2003 me fui a vivir a San Isidro. Me acuerdo la gente tratando de no salirse del barrio con los autos medio descapotables que tenían algunos, medios retro, porque no da, porque ofendía, esos autos ofendían a lo que estaba pasando. Y yo pensaba, bueno y los ves con sus pelos al viento, y debe ser lindo ir en esos autos, así con el pelo al viento. Pero cuando eso ofende a otro, cuando tu felicidad está tan restringida por lo ajeno, es una felicidad de morondanga. Entonces... en *La mujer sin cabeza* me parece a mí que ella se condenó a una..., se conformó con poca cosa.

Rafael Mc Namara:

Sí, al mismo tiempo, ahora lo pienso, hay una especie de inercia de clase, si querés. Lo que explicabas vos de la solidaridad de clase, porque ella en definitiva no hace nada.

Lucrecia Martel:

No, no hace nada...

Rafael Mc Namara:

Es como que deja que hagan... Como una suerte de inercia...

Lucrecia Martel:

Es que así funciona. Y yo creo que en la clase media o la clase media alta (y en la clase alta, por supuesto), los crímenes no se cometen transpirando, paleando y cubriendo los cuerpos. Por eso es que ha pasado y pasa. Los crímenes se cometen sin perder nunca la compostura.

Esteban Mizrahi:

Sabés que Cohn y Duprat decían que Leonardo lo mata a Víctor en *El hombre de al lado* como cualquiera de nosotros mataría. Y es bien de clase dice ‘Bueno, es un asesinato *bien*. Es una manera de matar como nosotros mataríamos’. Lo dejamos ahí, morir...

Lucrecia Martel:

Si, demorar.

Esteban Mizrahi:

Demorar, cubrirse, hacer dos, tres llamados... cortar, para que nadie diga que yo no llamé.

Lucrecia Martel:

Si, la caridad... todas esas virtudes de clase que son para nada. Hoy: hoy es un gran día porque acompañé a mi papá al oculista y entonces tuve acceso a todas esas revistas increíbles. Y era la cena de la gala de Fundaleu. ¿Qué hacen en esas cenas a las que van todos súper arreglados? Araceli era la anfitriona Y entonces se pone en ese lugar humillante de servir a los demás. Viste que hacen eso como un acto de caridad, asumir un rol que, para Mirtha Legrand estoy segura, es humillante, de servir la mesa y de preguntar qué van a comer, y de servirle los platos, ¿no?

Patricia González López:

Claro, personas que no están preparadas para servir.

Lucrecia Martel:

Y con unos vestidos, que han costado fortuna, que se han hecho especialmente para esa gala. Todo un despliegue de riqueza. Bueno, esa fiesta realmente es digna de ser analizada. Y realmente habría que hacer una película de esa cena nada más. Aparte, como es elegante, tendría más público que si mostrás la villa.

Esteban Mizrahi:

Bueno, pero ELEFANTE BLANCO llevó mucha gente.

Lucrecia Martel:

Sí, pero tenés que hacer mucho *steadycam*, ¿viste? (Risas) En cambio acá, una cámara fija. Los extras serían un poco caros. Una de las frases que decía Araceli era "qué bien que me siento haciendo algo por los demás. Porque con

lo que han costado estas entradas estamos realmente ayudando a los demás.” Y vos veías un mundo... porque una cena en el Alvear, si de algo está lejos, en general, es de los demás. Esa paradoja, esa construcción de la salvación, eso es realmente la construcción de la salvación.

Rafael Mc Namara:

Bueno, como cuando le da ropa al pibe que viene...

Lucrecia Martel:

Si, en una escala menor. Pero sí, encontrar los lugares de ser bueno. Igual hay como una idea acerca de la bondad que a mí me repugna. La bondad de las instituciones de beneficencia de la clase media. Yo nunca jamás me puse en la lista de los buenos, jamás. Porque me parece que es cinismo, la actitud de clase. Nunca me pondría en la lista de los buenos. Los buenos, justamente, hacen actividades que nunca han sido valoradas, que están en las oscuridades de la opinión pública.

Esteban Mizrahi:

Una frase de Pessoa que a mí me gusta mucho es: “Todo hombre que realmente merece la gloria sabe que no vale la pena.” Bueno, y por eso, todo hombre realmente bueno no es conocido como tal, digamos. Y tampoco le interesa que lo reconozcan.

Lucrecia Martel:

Pero es imposible. Es un lugar imposible. La bondad es un lugar imposible. Si uno, más o menos, come todas las noches y se va a dormir calentito, ya estás en una zona rara. Ya estás ahí, porque en la medida en que eso no sea un bien de todos ya estás en una zona rara. Por qué uno tiene ese privilegio ¿Por qué naciste en esa situación?

Esteban Mizrahi:

Justamente eso es algo recurrente en los tres largos. Sobre todo en el primero y en el último, ¿no? Para poner un ejemplo que todos conocemos: Máxima Zorreguieta no tiene ninguna culpa, ni responsabilidad, ni nada, por el padre

que le tocó en este mundo y, sin embargo, jamás hubiera conocido al Príncipe de Holanda, se hubiera casado, etc. si no hubiera sido por la familia de procedencia.

Lucrecia Martel:

Es posible que ni siquiera manchándose de sangre hubiera llegado a los mismos privilegios. Digo, hay ciertas familias que tienen..., no si ésta será el caso. Pero ni siquiera es necesario haber sido parte de la dictadura. Me refiero a que es más aterrador todavía.

Esteban Mizrahi:

No, no, por supuesto.

Lucrecia Martel:

Porque sino sería más claro.

Esteban Mizrahi:

No, no, claro, pero ese es un caso. El tema es qué se hace con eso.

Lucrecia Martel:

Bueno, pero es que eso, es como ¿viste la película con Natalia Oreiro, *Infancia Clandestina*?

Esteban Mizrahi:

No, no la vi.

Lucrecia Martel:

Bueno, *Infancia Clandestina* es la historia oficial de esta época. La historia oficial fue la manera en que cierta gente, cierta clase que tenía una responsabilidad, sentía que la lavaba. El caso Blumberg para mí fue otro caso. Fue otro caso emblemático donde hubo toda una clase social que se sintió lavada por todo ese sacrificio: el crimen de un niño que tenía todas las posibilidades de futuro en sus manos y se la arrebataron de esa manera. *Infancia Clandestina* de alguna manera también tiene ese discurso para lavar a gente responsable, funcionarios públicos ahora, intelectuales que también

tienen una responsabilidad, me parece que también deben asumir una posición crítica acerca de sí mismos. Y en cambio, no. Son esos discursos que lavan, nos liberan de la autocrítica. Siento eso como flaquez. En el 2001 yo no estaba en Buenos Aires cuando fue el quilombo de diciembre. Pero lo vi desde afuera en el noticiero y era nítido, ha sido una imagen señera para mí (ya había hecho *La ciénaga*) que esa gente que corría por la calle rompiendo los frentes de los bancos o tratando de entrar a los bancos y entrando a saquear (que no era la misma gente), entrando a saquear para sacar comida y qué se yo... Era muy nítido que no era claro a quién pertenecía lo que estaba dentro ni tampoco era tan claro qué era dentro y qué era fuera. En esa ruptura, de los frentes, de las puertas, de las persianas, filmado por las cámaras que eran, no eran de autor (bueno, capaz que sí... digo), no era Herzog, eran camarógrafos de noticiero. Y se notaba tan claramente que estábamos asistiendo a una crisis que podía ser muy profunda. Y que para mí no llegó a ser tan profunda. Porque lo que se reconstruyó inevitablemente genera los mismos valores. Y, por supuesto, que hay un montón de cambios y un montón de cosas que ojalá vayan a ser marcas para siempre, o digo, marcas como el otro día leía que decía la presidenta que no se pueda volver para atrás. Pero, del matrimonio gay es algo que se puede volver para atrás, viste, de un montón de cosas que han pasado. De la Asignación Universal por Hijo, ojalá que en algún momento estemos en condiciones de que no sea necesaria, pero también se puede volver para atrás sin llegar a ese momento. Puede desaparecer sin llegar a ese momento en que no sea más necesaria.

Esteban Mizrahi:

De la asignación universal creo que se puede volver atrás tranquilamente, primero porque no es una ley sino un programa.

Lucrecia Martel:

Sí, pero también es algo que tuvo mucho consenso de los partidos, ¿entendés?

Esteban Mizrahi:

Bueno, pero eso es una circunstancia. A mí me parece que en el primer caso que vos mencionás es mucho más difícil.

Lucrecia Martel:

¿Mucho más difícil?

Esteban Mizrahi:

Sí.

Lucrecia Martel:

Pasó en Estados Unidos, en California.

Esteban Mizrahi:

Bueno, pero viste que Estados Unidos tiene como ese delirio...

Lucrecia Martel:

Está bien, son estados... Son estados independientes, no ha sido una ley nacional, lo que quieras. Pero de todo se puede volver.

Esteban Mizrahi:

A mí me parece que el único debate público auténtico que escuché en toda la vida, al menos desde que yo tengo uso de razón, del 86 en adelante, porque antes era muy chiquito, el único debate serio que se escuchó en el parlamento fue ese. Transversal, donde se han expresado todas posiciones, las mejores, las peores, las más acertadas, las menos argumentales, las más argumentales. Y además hay un enorme consenso, creo yo.

Lucrecia Martel:

Yo creo que de todo eso se puede volver atrás. Porque la humanidad tiene esa capacidad infinita para volver a la horda primitiva. Y la profundidad cuando se rompe la realidad... Si ya se rompe el adentro y afuera, si voy por una calle y ya no es claro qué es privado y qué es público, ya hay una posibilidad. Es para mí como el momento del accidente de *La Mujer sin cabeza*, hay una posibilidad enorme de pensar cosas. Cuando se rompió el templo del capitalismo, cuando ya el mármol, el vidrio y el acero y todo eso se rompieron y entraron al banco

es muchísimo lo que se ha roto. Y eso se reconstruyó muy rápido. Entonces, siento que las transformaciones son más lentas, más largos los procesos. Y pienso que el daño de la dictadura es muy profundo. Es decir, no es un daño que ya hemos superado con esta situación de derechos. Bueno, pero por otro lado, que las organizaciones de derechos humanos estén en conflicto interno no es una buena señal. Y eso también es una cosa que viene con esta década. Entonces no sé, me parece que reconstruir el tejido... No es que antes de la dictadura era todo fantástico y tenemos que volver a ese pasado de oro. Pero digo, una sociedad, construir lazos, ser una comunidad es una cosa que lleva mucho tiempo.

Esteban Mizrahi:

Hay un tema, disculpá que vuelva a las películas, hay un tema que es el tema del incesto, de las relaciones incestuosas que aparece en todas las películas. En algunos personajes, claro. En escena se muestra desde la insinuación, como coqueteo con situaciones incestuosas, como tentación también.

Lucrecia Martel:

Mirá, con las ideas que yo tengo no se puede construir nada serio. Pero me parece a mí que para lo que es el cine y este juego... Uno en la vida privada trata de ser un poco más consistente, pero en el cine, en este discurso público, para mí lo interesante es no caminar tan firmemente sobre los prejuicios. Y eso sería aceptar la realidad. La realidad finalmente no es más que el consenso sobre los prejuicios. Entonces, el incesto ¿qué es exactamente? Una cosa es el abuso de poder, que eso puede estar en cualquier situación, y otra cosa es el deseo desbordado hacia esa zona hacia la que no hemos sido encaminados. Encaminados, no te digo educados, porque el cuerpo cuando desea no tiene educación.

Esteban Mizrahi:

Esa escena de la pata en la ducha es muy sutil, digamos, en todos los detalles, cómo está iluminada...

Lucrecia Martel:

Bueno, igual te digo que eso también es el interior. En el interior las familias son más de tirarse y... En eso para mí es bien distinto a la Capital. Como el amontonamiento... Con mi hermano, cuando nos ponemos a charlar, vamos y nos tiramos en la cama. Acá, más o menos. Realmente uno iría a un café, charlaría de otra manera, no tirado en la cama, todo así... Es como medio pegajoso. Pero más allá de esto, que podría ser la vida provinciana, a mí me da la impresión de que los horrores... Por eso te digo la bondad, la virtud, las virtudes de la clase media sobre todo, que es con quien más me identifico yo, me parecen patéticas. Ahora si vos me decís entonces cuál sería el Estado que habría que construir, qué sé yo, no tengo la menor idea. Por suerte no depende de mí porque sería todo un gran desastre. Pero lo que sí hace falta, es eso. Eso es un poco lo que me deprime de la década ganada, el fanatismo. El fanatismo no genera pensamiento, genera obediencia, que es un poco lo que la palabra militancia tiene de bueno y tiene de peligroso. Entonces, yo creo que hace falta toda clase de gente para construir la felicidad. Pero está en algunos, que quizás por vagos o por marginales en un cierto sentido, por la inutilidad que tienen para operar en la realidad, como siempre he comentado que me ha tocado a mí (también la posición que tengo en mi propia familia)... digo está en sus manos solamente sacudir la estantería. Pero no proponer. Y el país, y esto no sirve, esto es lo que sirve. Yo lo que digo es: no nos aferremos tanto porque no sirve, porque la existencia de los humanos es tan inexplicable... Es tan contundente que no nos ha tocado a todos la misma suerte, que realmente aferrarnos a qué...

Esteban Mizrahi:

Vimos los cortos, los últimos. Hay algo ahí como un juego con lo pre y post humano, o al menos es una posible lectura, digamos.

Rafael Mc Namara:

En relación a la presencia del agua en todas las películas, me parece que en los cortos también es en el agua donde se juega algo.

Lucrecia Martel:

Puede ser, pero... Mirá, porque eso también tiene que ver con concebir el cine desde una perspectiva sonora. Porque hay una idea, una circunstancia bastante concreta, humana, que es estar sumergido, inmerso. Que no hay porqué negar, no sé por qué se niega. Creo que porque nos desespera tratamos de evitarla. Y es por esa primera negación, el gran esfuerzo por negar de que estamos sumergidos -en aire, pero estamos sumergidos-, que han sido posibles todas las otras negaciones.

Esteban Mizrahi:

Porque antes estamos sumergidos literalmente en la panza de nuestra madre.

Lucrecia Martel:

Pero por supuesto, estamos sumergidos. Seguimos y seguimos sumergidos. Estamos sumergidos en una masa elástica. De la estratósfera para este lado. Y la fantasía es estar por encima de algo. Esa es como la gran fantasía, te diría, de alpinista que tenemos, de creer que estamos por encima de algo. Y a mí en el cine me sirvió para la puesta en escena, para la concepción de las escenas, para la construcción de los diálogos, la idea de ser inmersos. No es una idea solamente, porque entonces en la inmersión, el sonido que es una vibración, digamos, el sonido que es una onda mecánica, se transmite como una onda mecánica, es una huella y casi también una evidencia de la inmersión. Por eso es importante para mí en la película el sonido. No porque me interese descubrir los tracks, y las mezclas de sonido... No, es pensar desde ese lugar. Cuando alguien me dijo 'ay, si, vos le das mucha importancia al sonido en tus películas', y yo digo... A ver, y me dan ejemplos de las bandas de sonido en las películas. Y digo 'no, la importancia del sonido no está en las bandas de sonido, está en el guión'. La concepción de la película. La banda de sonido me preocupa, sí, tengo como una preocupación, me tortura un poco la música. Y entonces esa idea del sonido como evidencia de la inmersión a mí me sirvió mucho más. Y aparte que el sonido, lo que te permite, no estoy diciendo que este camino es el correcto, sino que el camino de las metáforas físicas que me permitieron poder pensar de alguna manera la realidad. En cambio, todo el mundo que emana de

la imagen a mí me resulta muy corto. Demasiado hegemónico. Por ejemplo, si vos haces un esquema de un hombrecito que mira vos haces una línea, ¿no? En el cine todo el tiempo hacemos esto. El hombrecito mira y hay una raya que es una flechita de hacia dónde va su mirada. Siempre la mirada es una construcción sobre el mundo. Lo cual, si uno se queda pensando sobre eso sería interesante. Y en el sonido, siempre en el sonido los esquemas muestran que el objeto sonoro va hacia vos. Y el sonido te obliga a percibir el mundo. En cambio, la mirada parecería ser que se proyecta sobre el objeto. Y esos son dos esquemas, dibujitos, que puede hacer un chico. Le decís a un chico 'mirá, necesito que hagas una persona escuchando' y te aseguro que va a hacer unas onditas o unas cositas que llegan a la persona. Y me parece a mí que esos esquemas que también uno podría hacer, si uno se juega largamente por esos esquemas, también podría llegar a unas ideas muy aterradoras pero en un punto te liberan. El mundo, en ese esquema, te obliga a una especie de sumisión. Se impone sobre uno. Y yo siento que queda el hombre en un lugar de humildad frente a todo, es una fuente receptora. En cambio, el esquema de la mirada es una cosa de sometimiento. Siempre la mirada implica un sometimiento. La perspectiva significa una organización del espacio y también del tiempo. De hecho, esa línea también es una línea con la que se representa el esquema de tiempo. Y ese esquema de tiempo yo siento que es primero una gran falacia y después una gran anulación del cuerpo. Que si vos te guías con esquemas de sonido el cuerpo es un lugar de recepción, y aparte es un lugar de recepción táctil. Porque el sonido es una percepción táctil. Porque es una vibración... está bien, después se transformará en una búsqueda de referencia, llegado al cerebro. Pero todo el proceso ha sido una vibración, una onda que ha ido haciendo vibrar partículas. Yo tengo una amiga sordomuda que cuando íbamos a bailar –éramos chicas-, ella para poder bailar se ponía cerca del parlante. Y el parlante ya le indicaba el ritmo. Entonces lo que digo, el sonido lo que te permite es que todos finalmente nos armamos como unos esquemas para pensar la realidad, de alguna formas, y con distintas ideas y no hay ningún camino que sea, por suerte, el verdadero. Pero este me sirve a mí, me sirvió a mí, para apoyarme en algo que yo siento que rápidamente se vuelve

hegemónico y como todo lo hegemónico, que se impone, termina impidiéndote ver cosas. Respecto del sonido con el tiempo, para mí a las reflexiones que te lleva el sonido y su mecánica es a... Como el sonido viene hacia uno y te rodea, es necesario estar inmerso para escuchar. En cambio la vista es como un rayo que pareciera que no necesita más que reflexiones. Viste que la luz se transmite en el vacío. Hay una idea de temporalidad, de futuro, que con el sonido es distinta. De hecho, mirá, como un ejemplo: si vos vas por una calle mirando hacia adelante primero todo nuestro cuerpo tiene una ya conformación de dirección. Y de hecho las orejas no están hacia adelante, como el futuro. Están como una especie de presente de lo que te rodea. Y si un auto suena, suena la alarma, y vos continuas caminando, en tu mirada ya desapareció el auto. Y el auto está, en lo que podríamos llamar en esa configuración -en ese esquema de tiempo- en el pasado. Y, sin embargo, el sonido lo vuelve presente. Lo va a hacer presente todo el tiempo mientras te vayas desplazando. Estos son pequeños artilugios, pero que te permiten pensar las cosas de otra manera. Realmente yo creo que la del espacio es una categoría mucho más útil para la construcción narrativa que la de tiempo. Creo que la de tiempo ha sido una invención del lenguaje. Y la que permitiría articular otras cosas es el espacio, la que realmente se impone para mí y te permitiría crear otras cosas.

Esteban Mizrahi:

A partir del oído.

Lucrecia Martel:

Sí ... pensando en la inmersión y pensando el sonido como huella del espacio. Porque finalmente en la medida en que el sonido rebota lo que te da es un diagrama de espacio. De hecho hay un programa para el Iphone que es como una ecografía. No sirve para nada el programa pero la idea esta buenísima. Te ponés en una habitación y gritás y el micrófono lee esos rebotes y te devuelve una imagen de la habitación. Por supuesto que lo que te devuelve es una cosa amorfa, horrenda, pero la idea es buenísima. Cómo el sonido te devuelve una

imagen del espacio. El espacio me parece... lo continuo, lo extenso del espacio, me parece una categoría mucho más próxima al cuerpo. Y estar más cerca del cuerpo me parece nos permitiría poder construir quizás otras categorías de percepción, otras formas de concepción de la cosa, quizás más atentos al dolor y a cosas que socialmente servirían más. Pero bueno, es como un gran devaneo, pero todas estas ideas que quizás parecen cualquier cosa a mí me sirven para escribir.

Esteban Mizrahi:

En todas tus películas aparece eso como una constante... En la primera escena de *La ciénaga*, la escena de la silla, el momento está como ralentificado, digamos, el sonido es algo exasperante.

Lucrecia Martel:

Eso era también porque necesitamos corrernos de ese... Es algo también muy epocal. Cuando se estrenó *La ciénaga* era un momento donde el costumbrismo y el realismo y "supercherismo" absoluto, que es el realismo mágico, eran como unas cosas muy fuertes en el cine. En el nuestro, en el vernáculo, en nuestra pequeña aldea. Y entonces empezar corriéndome un poco y acercándome a un género más... menos realista, de alguna forma me permitió a mí muchas cosas.

Rafael Mc Namara:

Si, bueno, pero la escena, no quiero decir molesta, pero... la parte de la pala [en *La mujer sin cabeza*].

Lucrecia Martel:

Ah...

Esteban Mizrahi:

Es casi un mismo tipo de sonido: metálico...

Lucrecia Martel:

Pero eso lo ponés en el guión. Porque si vos no pensaste eso antes ¿cómo lo hacés? Al piso lo hicimos. No existía ese piso al lado de la pileta. Lo hicimos, le pusimos esas baldosas que son el vainillado este porque necesitábamos que la silla... y buscamos las reposeras de metal porque necesitábamos que pase eso. Que ese sonido sea posible. No es una idea que aparece después y después yo digo qué se yo y me hago la que la tuve. No, eso está en la génesis de la cosa.

Esteban Mizrahi:

Te quería preguntar, en relación con eso, algo vinculado con el divorcio entre la imagen y el sonido. Una experiencia semejante sucede en estados de profunda embriaguez. Todo empieza a resonar, todo se relentifica, los labios del que habla se mueven más lento y el sonido se independiza de la imagen...

Lucrecia Martel:

Y cobra unas dimensiones...

Esteban Mizrahi:

Digamos, en la primera escena parece que la cámara estuviera borracha sintiendo eso. Y después se dispara la realidad. Es como un corto. Además, un corto perfecto hasta el momento en que se escucha el grito. Uno puede decir que toda la película está condensada allí. A mí me hizo acordar mucho a *El desierto de los Tártaros* de Busatti como procedimiento...

Lucrecia Martel:

Si...

Esteban Mizrahi:

¿Viste el sueño...?

Lucrecia Martel:

No, no lo leí, pero lo tengo presente porque he tenido que ver la película y...

Esteban Mizrahi:

Ah, no, no, el libro, el libro.

Lucrecia Martel:

Con *Zama*, con el libro de *Zama* me pasó que algunos productores tomaban como referencia “El desierto de los Tártaros”. ¿Y?

Esteban Mizrahi:

Digo, en el libro hay un sueño del personaje principal al comienzo y toda la novela luego es de alguna manera el desarrollo de ese sueño. Cuando vi *La ciénaga* pensé que toda la película era una suerte de despliegue de esa primera escena. Que tiene una potencia, una fuerza alegórica...

Lucrecia Martel:

Eso como procedimiento se parece un poco a lo que apunto siempre como una posibilidad de un sistema de escritura. Que es que todos los elementos narrativos o todos los elementos que se van a desplegar en una película estén en todas las escenas. Lo que pasa que representados por distintas cosas. A veces en el fondo, a veces en una palabra, pero es como si fuese todo, como si en cada una de las escenas, si uno aislara todos los elementos que hay en el sonido, en la imagen, en qué se yo, son todas las escenas muy parecidas. La enfermedad, la proximidad de la muerte, o las sospechas de la muerte, los fantasmas en *La Mujer sin Cabeza* se ven y en *La ciénaga* también. La inestabilidad... no la inestabilidad, la imposibilidad de definir la naturaleza de las cosas. Que en *La niña santa* está de otra manera. Pero eso, la naturaleza de las cosas. Y entonces si en cada escena vos concebís las muchas ideas o tramas que querés desarrollar, que a veces son ideas, a veces son cuestiones físicas o emocionales difíciles de describir, digamos de describir y afrontar en la descripción. Capaz que los podés describir y no lo aceptaría. Son como elementos que están flotando. Como si vos vieses una de esas cositas de lluvia que dan vuelta y son como una nieve que cae. Todos esos elementos están ahí, y los batís, y eso que cae y en dos semanas cae lo mismo y nunca es igual. Eso es una forma de escritura y por eso tiene mucho más que ver con la metáfora del sonido como un esquema que a mí me permite pensar. Es más un

artilugio que una certeza sobre cómo funciona el mundo. Son como artilugios de los que uno se ayuda para pensar, para tomar una perspectiva.

Rafael Mc Namara:

Si, por eso también el eje que decía Esteban al principio, esto de la presencia de lo ausente como algo que recorre... Digamos, pareciera que el sonido es el que desestructura un poco el universo visual.

Lucrecia Martel:

Aparte que el sonido a todos nos produce eso. Aunque sea inconsciente, el sonido no tiene referentes claros, en cambio la imagen sí. De hecho, toda nuestra filosofía está fuertemente asociando la imagen con la idea. En cambio el sonido si hay una pereza que tiene es que no te permite tener referentes claros, nítidos ni certeros porque vos podés decir 'me parece que hay un avión', y no, capaz que es una moto, pero a cuatro cuerdas más allá es una moto que te da como una sensación de avión. O 'me parece que me llamaron'. No, dijeron Luciana, no dijeron Lucrecia. Cuando vos hacés una película que es una tarea fascinante cuando llega el momento de sonorizar la película los elementos con los que se sonorizan las escenas no tienen nada que ver. A veces si agarran un vasito y son tacitas de vidrio para representar este sonido. Pero las sillas de *La ciénaga* eran un cochecito viejo, con unas cosas que puso el tipo encima, los zapatos nunca son los zapatos, los caballos son otra cosa. Y aunque no tengamos una gran teoría ni sepamos cómo se hace el sonido en la película, todos, en todos nosotros, el sonido evoca cosas misteriosas. Mirá, yo me guío, para alejarme, en La Biblia. Cuando dice 'Cristo es la luz y el camino', entonces creo que es la oscuridad, hay que ir por el lado de la oscuridad. Porque la luz y el camino nos llevó para un lado que no está bueno. Entonces hay que ir por la oscuridad y la banquina. Y en la oscuridad lo que prima es el sonido. Cuando en la incerteza de la oscuridad lo que te queda es el sonido y con esas cosas misteriosas armarte alguna salida posible, para intentar salir de la oscuridad, o guiarse en la oscuridad.

Rafael Mc Namara:

Sí, o la canción también, o el tarareo en la oscuridad. El uno hacer algún sonido para tranquilizarse un poco.

Lucrecia Martel:

Exacto.

Rafael Mc Namara:

la secuencia final de *La niña santa* tiene esa escena, el elemento del agua e ir cantando. Yo pienso en esta nueva práctica social de los chicos escuchando música en la calle con los celulares.

Lucrecia Martel:

Lo de los celulares que ya es cualquier cosa. A veces no saben que canción están escuchando.

Rafael Mc Namara:

Es llevar su propio espacio, su propio mundo, a otro mundo.

Lucrecia Martel:

Claro, pero actúa de un modo raro también. Porque es como también aturdirte, impedir...

Rafael Mc Namara:

Que entre otra cosa.

Lucrecia Martel:

Claro, que se amplíe ese horizonte.

Esteban Mizrahi:

De alguna manera es lo contrario de eso, porque es, lo que ella decía, es como visualizar el oído. En el sentido que vos decías de darle direccionalidad a algo que no tiene, entonces yo me pongo esto, sé lo que voy a escuchar.

Lucrecia Martel:

Yo no sé qué voy a escuchar.

Esteban Mizrahi:

Sé lo que voy a escuchar, me pongo eso, escucho lo que quiero escuchar. Es algo bastante recurrente en cuanto más alienados están, más frecuente. Como una experiencia que a mí siempre me resultó fascinante, como la alienación cuando hay un jingle, un tema de moda, un hit, cualquiera que a vos se te ocurra, que suena en la radio una y otra vez. Y la gente llama y pide escuchar un tema. ¿Qué tema pide escuchar? Ese que acaba de escuchar, que lo va a escuchar en dos segundos, que si cambian de dial...

Lucrecia Martel:

Y dicen “ya lo pasamos, no se dieron cuenta que ya lo pasamos.”

Esteban Mizrahi:

Pero, todo el tiempo. Quieren ese. Ahí también, la sociedad de consumo.

Lucrecia Martel:

Es incertidumbre, es la luz. ‘Cristo es la luz y el camino.’ Porque es la incertidumbre lo que aterriza. Porque la incertidumbre te obliga a la construcción. En cambio, de verdad, te digo, hay metáforas que habría que estudiarlas en profundidad porque... ‘El verbo se hizo carne’ es otra, para seguir con La Biblia. ‘El verbo se hizo carne’ es una que puede ser aterradora o de una generación enorme de pensamiento. Pero que el sentido se haga carne a mí me parece de miedo. Porque el verbo..., el verbo como la palabra que da el nombre a las cosas...

Esteban Mizrahi:

Recién me estaba acordando que *Zama* también comienza de manera semejante... con la descomposición del mono.

Lucrecia Martel:

El mono que va y viene, que va y viene .

Esteban Mizrahi:

Que va y viene por el río, que va y viene, y que finalmente se descompone. Todo *Zama* uno lo puede leer en torno a esa metáfora: qué pasa con ese mono podrido. Está muerto, digamos, toda la cultura virreinal, el mundo virreinal es ese mono que se viene descomponiendo, que viene bajando por el río en estado de descomposición. *Zama* parece ilustrar la idea de Foucault respecto de un cambio de episteme... Cambio de...

Lucrecia Martel:

Cambio de paradigma.

Esteban Mizrahi:

De paradigma, de episteme... Es como una especie de Quijote, el tipo sigue con la idea del virreinato, de intriga, de que va a cobrar, de que esto, lo otro. (...) Toda esa carga de...

Lucrecia Martel:

Si, si, si, de espiritualidad.

Esteban Mizrahi:

Es súper interesante que...

Lucrecia Martel:

Pero sobre todo, digamos, la experiencia final de *Zama* es que el sentido de su vida es algo que está paralizado porque lo está esperando. Entonces, no es tanto un tipo que espera, sino un tipo que está inmóvil. Porque todo se va moviendo hacia otro lado, pero él no porque está inmóvil. Para pensar en *Zama* a mí me sirvió mucho la idea del río. El río es otra metáfora física súper interesante, porque es eso. Sobre todo el río Paraná. No sé si el Danubio nos daría esa posibilidad. El río Paraná es un río que es apenas translúcido los primeros centímetros, después ya es una ceguera si te metés abajo del río. No es un río donde vas a ver un pez, vas a ver una sombra a lo sumo. Y después, un río tan demencial, tan poderoso, tan que quedarse quieto, digamos que resistir es morir. En ese río te tenés que dejar llevar porque sino te morís. Los que tratan de salvarse nadando se ahogan. Yo tengo unas alarmas de

google... y justo la semana que viene me voy a buscar un barquito que tengo que lo dejé en Corrientes. De las alarmas de google siempre pongo el río Paraná y el río Paraguay para recibir noticias. Y todas las semanas hay noticias de chicos que se ahogaron, o personas grandes. Y todos se ahogan en la misma situación que es tratar de salvarse, lo que haría cualquiera. Tratando de salvarse de la fuerza del río. La solución contraria a todo pensamiento de emergencia humano es dejarse llevar en el río, esa es la que yo tengo, la trato de tener como reflejo si me llego a caer, que no hay que resistirse, hay que dejarse llevar, es la única forma. No meterte debajo de la corriente porque las corrientes ahí son tremendas. Yo pienso que... Ustedes que tienen esta profesión tan respetable. El río Paraná debería ser el foco de la atención para entendernos. Porque es lo que ignoramos. Mirá, yo estuve un mes y medio, de verano, de la peor tormenta, haciendo ese viaje. Con muy poca experiencia como capitán del barco. Un barco cachuzo, no hecho por mí, pero arreglado por mí. Y con dos amigas hicimos ese viaje. Y ese río... yo ya estaba fascinada con el río de antes, del 2005, que había tratado de hacer algo para Ciudad Abierta sobre el espacio público... No tenía bien claro... Lamento que los tiempos de la televisión no te permitan desarrollar las ideas, porque era apenas una intuición, que los chicos que en ese momento estaban en Televisión Abierta me apoyaron pero era imposible, era un ensayo. Viste, un ensayo a veces lleva tiempo. Creo que ahora más o menos con *Zama* me doy cuenta lo que era. Pero es que la estructura del río te obliga a pensar en la propiedad de la tierra, en el tiempo, en el espacio. Cosas que son categorías esenciales con las que ordenamos la percepción.

Esteban Mizrahi:

Bueno, en *El limonero real* Saer, (...) se la pasa hablando de Colastiné, de la presencia del Paraná...

Lucrecia Martel:

O cuando habla de cómo aparece el mundo en *El entenado*. El barro, los seres, los (...) Pero me parece que el río, y de verdad, y aparte morfológicamente el

río Paraná es un río como muy interesante. Estoy haciendo un documental también sobre la propiedad de la tierra... Ya me estoy pareciendo a uno de los personajes que es un agrimensor, que cuando te habla de la ley, es una ley increíble. Una ley de agrimensor, viste, tampoco nos vamos a poner ahora. Pero morfológicamente el Paraná es muy interesante porque el río tiene todo... bueno, la fuerza del agua. Y de superficie al fondo los sedimentos que transporta el río van a distinta a velocidad. Lo que va sobre la superficie del río son sedimentos muy livianos y van a la velocidad del agua y precipitando, y lo otro, el fondo, va a la velocidad de la arena. Que de hecho la duna que estaba aquí mañana está allá, y la arena esa se va desplazando. Y toda la arena que es de Salta, te quiero decir, todo lo que viene ahí es de Salta, porque viene de la cuenca del río Iruya, viene del Bermejo. El río se pone del color que conocemos por el río bermejo, el río Paraguay no tiene el color del río Paraná. Y toda esa tierra está yendo por el fondo, a otra velocidad. La naturaleza del río, lo que nosotros entendemos como río no es lo que se ve, y eso también es interesante. Eso te obliga a pensar. 'La serenidad del Paraná'... ¿Qué serenidad? Hasta que ponés un pie en el agua. Y ahí entrás en el vértigo, la ansiedad y la adrenalina porque esa imagen de la orilla del Paraná, todo tiene una lentitud y pasan los cargueros... y un poco corridos más hacia el canal, todo se transforma en una adrenalina, y en el carguero ira a 5 km, 6km por hora corriente en contra, pero es inexorable y no puede parar y si estás adelante te va a llevar puesto. Lo otro, y claro, esa cosa de la fijeza. Viste que nosotros en tierra firme tenemos como una idea de estar quietos. Cuando un río todo el tiempo está en movimiento, vos estas todo el tiempo... la quietud es estar con la fuerza exacta contraria para permanecer, digamos. Eso es (...). El río ya te obliga a pensar tantas cosas. La quietud.

Rafael Mc Namara:

Sí, eso, esa cosa que decías de las dos velocidades que tiene, de superficie y del sedimento. A mí me parece también como una imagen bastante interesante para pensar lo que pasa en las películas. Por ejemplo en *La ciénaga*. Esta cosa que la superficie pasan cosas, pero hay algo que no se llega a ver, que quizás

se sospecha con respecto al sonido y que se yo, y que se va gestando algo, en el caso de *La ciénaga*, la inminencia de algo que se viene, la tormenta. Lo que está presente está acechado todo el tiempo por algo que corre a otra velocidad, que se va gestando, o en *La niña santa* más que como inminencia, como residuo...

Lucrecia Martel:

Pero eso te digo... Para mí tiene que ver con eso de la inmersión. Que aparte es inmersión en un ruido elástico. Porque eso es lo que es el aire, un ruido elástico. No hay distancia. Digo, entre este movimiento y tu cuerpo ya llegó. Porque yo hice esto y ese aire movido ya llegó. Eso para mí genera la presencia, por ejemplo esto que decías. Cuando yo pienso (...dibuja esquemas mientras habla...) Eso para mí, las piletas, son importantes, no porque haya agua, sino porque lo que hay es la posibilidad de la inmersión. Porque si vos pensás esto que es una pileta, ponete, de agua. Y esta idea, esto que sería un ahogado o un humano. Si esto fuera aire. Esta sensación que uno tiene en la inmersión es la sensación que uno pierde cuando está fuera de la pileta. Debajo del agua uno recupera, yo siento que se recupera una percepción más correcta del fuera del agua. Fuera del agua no percibimos la sutileza de ser fluido para aceptarlo como inmerso. Y este esquema, si esta es la pantalla del cine, si esto fuese una piscina, viste, una pileta de arriba, y esto una sala de cine, el que está acá, digamos, vos ves que esto es una pileta. El mundo sería así. Si esto es la esfera terrestre y uno tomara una porción de eso y ahí viene una piscina, sería esto, bueno ante una curva, una línea recta, una piscina sería esto. Si uno invierte esta situación y lo transforman, el interior del agua es lo que veo en la pantalla. No es un plano, es un cubo. Es un cubo infinito, hacia los lados, solamente de una porción. Pero es como si fuese que estoy en un acuario y el mundo tiende infinitamente hacia los lados, solamente que yo puedo ver esta porción que es la pantalla. Y adentro estoy inmersa, estoy inmersa en el fluido, aire, y el sonido es lo que me genera esa señal de inmersión. Y entonces... pero si pensamos así, digamos, lo que pasa acá, cuando uno, o por lo menos yo, si ahora no pensamos en esa pileta, y el

espectador estuviese acá sentado, no? Cambiando la perspectiva, y ésta es la superficie de la pantalla, el guión es algo que uno podría descomponer en capas. En donde cada capa de estas, es una posibilidad... esto que vos decías de las distintas velocidades. Cada una de estas capas vos la podes revelar con el sonido, con el foco, yéndote más hacia profundo o no, o volviendo, con el sonido aludiendo a cada una de estas cosas, después creo que ellos operan un sonido, porque es fácil. Digamos un ejemplo, que aparte ya lo tengo pensado, que aparte es fácil de decir. Si yo digo el crimen del cuchillo, voy a ver una película que se llama "El crimen del cuchillo". Ya sé que hay un cuchillo. Hay una palabra que me organiza un montón de cosas de percepción. Y sé, además, que va a haber un crimen. Entonces la idea del cuchillo en cada escena va a poder estar representada o por el brillo, o por la posición que pueda tener la mano, o por la palabra que alguien dice en primer plano, la palabra cuchillo, digo, con esta idea de construcción de escritura las cosas funcionan más metonímicamente porque se descomponen. Las cosas se descomponen en muchísimas listas de cualidades. Cuchillos, brillos, sonido metálico, en general, una altura a la que uno sostiene un cuchillo, una actitud física, una palabra; el cuchillo es un montón de cosas. Entonces, con todas esas cosas el cuchillo yo lo puedo tener presente en todas las escenas aunque no esté, aunque ni siquiera sea en la escena del crimen, con ciertos elementos. El cuchillo puede estar con cada una de estas formas de descomponerse esa palabra, puede estar presente en todas las escenas. Bueno, nada, esto te digo que a mí me sirve para pensar esto. Y la otra cosa es... Si vos pensás la escritura como una mezcla de sonido, es eso. Es qué elemento hacés prevalecer. En el ejemplo del cuchillo es medio brutal, pero si yo digo el deseo. ¿Qué lista de cualidades puedo hacer desde la idea de deseo? Para que cada uno de nosotros, más o menos... hay algunos diez que van a ser bastante afines a todos si hacemos la lista: la humedad, el calor, el susurro, digamos, vamos a tener una cantidad de cosas que juntos vamos a coincidir. Después cada uno de nosotros tendrá otras. Y en esas otras nos sorprendemos, y en las otras nos reconocemos. Y esa forma de pensar las cosas descompuestas, digo, el agua. A mí el agua, el fluido, la idea de inmersión, me permite imaginar

un funcionamiento. Y el cine es eso, imaginarte un funcionamiento y tratar de con algún artificio llevarlo a cabo.

Rafael Mc Namara:

Sí, el agua aparte en lo que estás diciendo da la posibilidad de romper con lo habitual. La posibilidad de ver otra percepción.

Lucrecia Martel:

Claro, de reconocerte... Exactamente, recordar otra percepción. Y la asfixia. Porque ¿que sería la asfixia al aire? Para mí la asfixia es la ignorancia, es la imposibilidad de aceptar, de organizar tu existencia en eso que te toca. La asfixia es como no querer ver, la ignorancia. Son como cosas que si uno las analiza, si uno las quiere volver una ley no servirían para absolutamente nada. Yo cuando voy a dar un taller les enseño alguna de estas cosas, porque algunas parecen... son casi inútiles de transmitir, tienen que ser una experiencia física. Pero muchas cosas en la construcción, en el artificio del cine, en la mentira absoluta que es el cine -y eso es lo que me fascina-. Viste que hay gente que trata de 'no, la improvisación para buscar...' La realidad es un efecto en el cine. Lo real, es un efecto. Lo fascinante es la cantidad de mentiras para lograr ese efecto. Si uno no puede meditar sobre eso te la perdés. Si crees que vas a ir a un set a buscar espontaneidad y verdad para mí ya perdiste una capacidad increíble del cine, que es justamente eso que hacemos cuando nos levantamos. Cuando nos levantamos tratamos de confiar en que el edificio no se va a caer, que nuestra vida tiene sentido, que, bueno, si no tenemos trabajo mañana lo vamos a tener. Uno hace un esfuerzo de construcción. En el cine uno debiera hacer el esfuerzo inverso, para poder volver a ver. Para sacudir.

Rafael Mc Namara:

Si, en ese sentido hay un personaje que a mí me encanta (...) que es Lala.

Lucrecia Martel:

¿Lali?

Rafael Mc Namara:

No, Lala, en *La mujer sin cabeza*. Porque por un lado es la vieja, senil, que, digamos parece un personaje de color, que se yo, pero yo la veo como la única que...

Lucrecia Martel:

Que ve. Y que aparte ve con el horror de clase. Ve los espantos. Los espantos a los que están sometidos, digamos.

Esteban Mizrahi:

Es lo que los demás no se animan, no se permiten ver, digamos. Ni quieren reconocer. Y bueno, por eso la ponen en ese lugar.

Lucrecia Martel:

Sí, y es la única que se da cuenta que al otro le cambió la voz.

Esteban Mizrahi:

Claro, eso te iba a decir.

Lucrecia Martel:

Es que en general los locos... vos decís... Una vez, en un documental acerca de la colonia Montes de Oca, me contaban que un loco dijo "Pasa que nosotros no es que estamos locos, es que somos un poco exagerados". Era solamente exagerar lo que te ponía del otro lado. "Un poco exagerados". Me parece a mí que en la locura lo que es que la dimensión de la realidad se quiebra y todo ese esfuerzo, esa fe que tenemos cuando vamos a 120 en una ruta y se viene otro, ese 50% de suerte que tenemos cada vez que un auto pase y no se nos estrola, esa fe en que no va a pasar eso es con la que hemos reconstruido todo nuestro funcionamiento. ¿Viste la gente que tiene pánico? Es la gente que dejó de tener fe en ese 50% y que lo empieza a ver. Ya no puede vivir porque ve ese 50% de muerte que se le viene.

Rafael Mc Namara:

Sí, con respecto a ese personaje me llamo la atención algo que vos dijiste que es este tema de “El verbo se hace carne”, dijiste que te parece una imagen terrible...

Lucrecia Martel:

Sí, por lo menos que deberíamos detenernos y no tan rápidamente embelesarnos con eso.

Rafael Mc Namara:

Claro. (...) Yo pensaba el personaje de Onetto, a partir de que tiene ese accidente, que la voz se le transforma, y parece que de repente se separara de su cuerpo. Y ahí la única que se da cuenta de esa fisura es la tía Lala.

Lucrecia Martel:

Claro. Sabes que la medicina popular en Salta es la medicina, digamos, tradicional. Tradicional-popular. En un accidente pasa exactamente eso. El cuerpo se separa del alma. Y el alma queda en el lugar del accidente, asustada. Asustada frente a esos dolores, ese sufrimiento... el cuerpo, se va y queda en el lugar. Yo tuve un accidente y me curó una curandera y los últimos procedimientos no los hizo mi mamá, no confió, y así estoy (Risas). Que era que había que ir al lugar (fuimos al lugar, pero mi mamá no hizo todo porque le dio vergüenza). Que era... Vas al lugar del accidente cuando el enfermo ya está mejor, y llevás la ropa y la ropa la arrastrás por la tierra y decís el nombre de la persona que tuvo el accidente. Entonces, el alma vuelve a la ropa, y después le pones la ropa al enfermo y el alma le vuelve al cuerpo. Esa frase “me volvió el alma al cuerpo” es exactamente eso. Que vos decís ‘bueno...’ Pero es metafórico y funciona. Porque, digamos, mi mamá no hizo esa última parte pero lo que funcionó es que al ir hasta el lugar del accidente porque supuestamente eso te va a sanar, rehacés el camino y sentís que otra vez podés pasar por ahí sin que te pase lo peor. Después cuando sos chica eso funciona, opera sobre el mundo como si fuera ir a terapia. Y de hecho, yo no tengo miedo de manejar... Digamos, nos caímos por una barranca, porque lo que había pasado es que nos caímos por un precipicio, 35 metros, así

rodando... Después de una experiencia así podría haber quedado aterrada. Fue yendo a Jujuy por el camino de cornisa que antes era terrible. Es un camino ahora peligroso pero antes era terrible. Y en la medicina popular existe eso: el miedo separa al alma del cuerpo, esa es la idea. Y uno puede vivir eternamente así, sin el alma.

Rafael Mc Namara:

Y lo que hacen ahí funciona (...) maquillarse para taparse...

Lucrecia Martel:

Esa escisión.

Rafael Mc Namara:

Maquillaje para tapar ese, ese... No me acuerdo el nombre del...

Lucrecia Martel:

Gregorio.

Rafael Mc Namara:

Gregorio.

Lucrecia Martel:

La apariencia. Bueno, es que (...) la provincia está llena de esas cosas que por suerte hacen más evidente el horror y entonces tomás distancia de la provincia. Acá es más difícil porque existe la psicología. Entonces es todo más complicado, más difícil de ver. Digamos, para mí contrariamente a lo que se piensa la ciudad es más complicada porque tiene el discurso de la salud, de la psicología, la terapia y todo eso. Yo creo que eso ya ha enredado... Genera humor, que es lo interesante. Pero a nivel salud me parece que ha enredado mucho las cosas. Me acuerdo que cuando llegué a Buenos Aires una cosa que me sorprendió mucho y me encantaba es que se presentaba un compañero en la facultad, una compañera, y te decía, 'sí, porque yo soy tal cosa'. Era una forma de enunciarse a sí mismo que en las provincias no es normal, que alguien te diga 'yo soy'. Pero digo, el porteño es muy... El de cultura muy

profundamente porteña, de decir 'yo soy esto, yo soy el otro', y conocerse a uno mismo y conocer sus sentimientos, que también eso es lo que hace que tengan el humor que tiene. (Suenan el celular, atiende y conversa). Pero también... Por eso a mí el policial no me entusiasma, y por eso *La mujer sin cabeza* era un falso policial. Que buscar la verdad es un gran error. Digamos, yo creo que es el error profundo que tiene Lilita Carrió, cree en la verdad. Dicho esto, podría decir un montón de otras cosas para ubicar mejor mi posición. El que tiene la verdad se asume como la salvación. Y toda vez que alguien se asume como la salvación, sonamos. Naufraga todo, naufraga... Primero que nada el pensamiento, y después todo lo que viene detrás.

Esteban Mizrahi:

Hay una última cuestión respecto de la fragmentación y los encuadres, y los encuadres fragmentados...

Lucrecia Martel:

Eso, eso, hay una cosa que iba a decir. Que es, la fragmentación, porque mira tiene que ver con que "El verbo se hizo carne". Hay cierta manera de encuadrar que, a mí, no digo que esto sea una cosa que le pase a todos los directores pero que a mí me fija el mundo mucho. Por ejemplo, suponte que yo voy a filmar este restaurante, y le hago un gran plano de afuera. Yo ahí ya me siento atrapada, por la idea de restaurante. Después si entro acá y hago un plano de la mesa, claramente donde está, yo me siento atrapada por la idea de la mesa y por la silla. En cambio, si yo filmo la puerta que más o menos veo un poco el marco, más o menos veo un poco la silla, a mí me libera de algo para continuar. Cuando uno está en el rodaje, te digo, una cosa muy delicada, sobre todo con películas tan artificiosas que es el cine que yo hago. Tenés que tratar de mantener el deseo. El deseo que hizo que estuvieras haciendo esa película. Que es que querés saber algo, armaste todo un plan, pero no sabés exactamente qué es. Que ese es el deseo. No el deseo de hacer la película, sino el deseo de que haciendo la película descubras una cosa... Un chispazo, como un chispazo, que decir 'ya creo que la tengo', y no lo tenés.

Esteban Mizrahi:

Así funciona el deseo.

Lucrecia Martel:

Es que el día que crees que lo tenés, se terminó el deseo, se terminó el amor. El día que crees que conocés cuando filmas, no sabés que nítido es eso. Nítido es cuando mirás por la cámara, si vos creés que ya sabes todo del personaje... por eso yo no recomiendo construir nada psicológicamente porque es como armar un mapa de toda la personalidad. Si vos ya sentís que sabes todo del personaje no hay un deseo de jugar. Entonces la película empieza a ser como una fiesta de vos misma. Y es como una trampa, porque vos escribiste el guión, vos escribiste a los actores, vos sabes de esto, vos vas a cortar. Y a la vez todo eso para otra cosa que no sabés lo que es. Que cada vez que mirás por la cámara estás esperando que aparezca y a veces aparece y a veces no aparece. Te digo, es casi un experimento condenado al fracaso. Después de tres películas puedo decirte, los momentos donde siento el chispazo son efímeros pero suficientes como para decir "quiero hacer otra película".

Esteban Mizrahi:

Claro, claro. Casi como una búsqueda... Ojalá que puedas hacer Zama, ojalá. Estamos esperando.

Lucrecia Martel:

Yo encantadísima. Sino hace igual dos años que estoy trabajando en otra cosa que es un crimen por la lucha por la tierra, que es apasionante. Apasionante para mi quizás. Como la historia, cómo se va organizando la historia, increíble.

Rafael Mc Namara:

¿Es un documental?

Lucrecia Martel:

No sé si será documental porque nunca hice, pero es un hecho documental. Lo que estoy haciendo es trabajando con los protagonistas, pero... ya que más o menos sé que Zama se demora.

Esteban Mizrahi:

¿De Zama ya tenés todo el guión completo, todo?

Lucrecia Martel:

Tuve el guión hecho, rehecho, doce veces rehecho. Pero pienso que siempre hay una cosa más que tengo que hacer, que no sé si va a ser en el rodaje o... Un paso más allá que tengo que dar. Que con las otras películas era distinto. Esto quizás porque se hace referencia a una novela siempre sentís como una pelea con uno mismo.

Esteban Mizrahi:

Si, una gran novela.

Lucrecia Martel:

Claro, si fuera una novela mediocre... Trato de acordarme todas estas cosas para no angustiarme pero obviamente... es muy peligroso. Aparte para mucha gente muy leída es LA novela.

Esteban Mizrahi:

Tampoco para tanto.

Lucrecia Martel:

No, es estúpido decir LA novela, es como hacer un orden de mérito de las novelas, claro. Pero...

Esteban Mizrahi:

Es de las buenas.

Lucrecia Martel:

Claro, está corrida de la idea histórica, está corrida de tantas cosas.

Esteban Mizrahi:

No, si, si, tiene un montón de cosas que son realmente interesantes.

Lucrecia Martel:

Lo que me parece que está buenísimo es ir hacia al pasado sin ninguna necesidad, porque no es ningún hecho histórico particular, eso me encanta, me encanta.

Esteban Mizrahi:

Sí, y a su vez es este cambio, es esta descomposición de un régimen...

Lucrecia Martel:

Claro, exacto, el fin de un régimen.

Mariano Cohn y Gastón Duprat

Identidades argentinas y maquillaje en EL HOMBRE DE AL LADO (2009)

I

Los directores de EL HOMBRE DE AL LADO manifestaron, en una de las entrevistas en profundidad llevadas a cabo por el equipo de investigación, que su idea fue mostrar “la diferencia entre lo que se dice y lo que se hace” y que esa la línea conductora se puede apreciar en toda su filmografía. “Hablamos de lo que sabemos” y “somos más bien bichos de clase media” fueron algunas de las respuestas para realizar este film y no otro.

La película está centrada en dos personajes. Por un lado, Leonardo (Rafael Spregelburd) es un prestigioso diseñador que vive en una casa diseñada por Le Corbusier. Por el otro, Víctor (Daniel Aráoz) es un rústico y avasallador vendedor de autos usados. El conflicto comienza cuando Víctor decide hacer una ventana en la medianera para tener más luz, y cada uno toma conciencia de la existencia del otro.

Las negociaciones, argumentaciones, situaciones, encuentros y desencuentros, alojan un inconsciente que determina los modos de ser de los personajes, su proceder, y que nos insta a recapitular las nociones sobre identidad nacional, a preguntarnos ¿qué es ser argentino?

II

Para hablar de los modos de ser nacionales tomamos como identidad aquel núcleo de respuestas más o menos conscientes que responden a las preguntas acerca de quiénes somos y de dónde venimos. De ahí surge el trasfondo a partir del cual nuestros gustos y deseos, opiniones y aspiraciones adquieren sentido.

“Yo, Argentino” es una expresión popular que en general expresa desentendimiento respecto de algún tema. Primero como remisión a una posición neutral del estado argentino frente a la guerra (1914), pero luego, como reflejo de nuestra identidad nacional con sus diferentes matices.

Ser argentino podría ser aceptar que heredamos la falsificación de nuestra historia, el aspiracional de civilización puesto en el extranjero y la barbarie siempre local, sobre todo con la negación de lo que somos.

Teniendo en cuenta que “todo film es político, ya que en él se expresan modos de aceptación o cuestionamiento de las relaciones de poder y los distintos roles sociales a través de la presentación de sus personajes, los vínculos que se establecen entre ellos y la sociedad en que se desarrolla la historia” (Aprea 2008, 47), el film EL HOMBRE DE AL LADO representa un intento por utilizar la imagen cinematográfica para pensar la subjetividad argentina, su historia y sus contrapuntos, desde dos planos diferentes. En primer lugar, se ve reflejada la clásica oposición entre civilización y barbarie. Los dos protagonistas son exponentes extremos de dicha dicotomía para pensar el choque de dos mundos entre los que no parece haber ninguna posibilidad de comunicación. En este sentido, EL HOMBRE DE AL LADO muestra más que un conflicto de vecinos: se trata, más bien, de una entrada a dos universos, dos maneras de vestir, de comer, de entender la vida. Son dos ejemplos bien distintos de la llamada clase media argentina, que de una u otra manera tienen que convivir.

Pero el detonante, el conflicto a resolver, “la ventana”, da cuenta de algo más amplio: ¿Qué hacemos con el otro cuando cruza la frontera? No es casual que el film se llame EL HOMBRE DE AL LADO y no EL VECINO. Desde el título ya se niega el entramado de relaciones entre semejantes. Desde el principio se establece la perspectiva desde la cual va a ser contado el conflicto: la mirada civilizada, transparente, blanca. Víctor es sólo un hombre, un desconocido, alguien que no tiene que ver con Leonardo, personaje que se siente invadido por esa ventana que se abre en la medianera de su casa, esa ventana que amenaza con la posibilidad de ser espiado.

La primera imagen del film muestra ambos lados del conflicto, la cámara está en los dos lados de la medianera, la pared de un lado se rompe y del otro cae. El resto de la historia se cuenta desde el punto de vista de Leonardo, tal vez como metáfora de una vida cosmopolita, virtual, sucursal de Europa en América. Del otro lado de la medianera está el lado oscuro, lo vulgar, donde no sólo la cámara no entra, sino que tampoco existe un conocimiento acabado como para definirlo.

Es en los primeros minutos cuando Leonardo va a inscribir su posición a través de la negación de la identidad, de su nación, al instalar una distancia respecto de aquello que lo constituye. Luego de decirle al albañil (contratado por Víctor) que no podía hacer una ventana con vista a su casa, Leonardo y su familia miran la escena estupefactos. Leonardo dice: “Qué país feo, la puta madre”. Ana (su esposa) confirma: “Tremendo”. Así se perfila como un representante típico de la “intelligentzia” argentina en términos de Arturo Jauretche: “típico de su mentalidad es su disconformidad con el país concreto. ‘¡Este país de ... !’ ¿Quién no lo ha oído?” (Jauretche 2012, 39).

“Yo, Argentino” es la afirmación que identifica con más precisión a este personaje del mundo, que se niega a sí mismo y al otro, que no se hará cargo nunca de sus decisiones, que se lava las manos. Pero no dice “no soy argentino” sino “qué país feo”; éste, precisamente, en donde él hace lo que hace, diseña y produce objetos, e incluso forma una familia que son estéticamente más “lindos” que ese país feo del que forma parte. Decir entonces “Yo, Argentino” trae consigo las dos caras de la moneda, porque “si hablamos de pensar culto y de pensar popular, no enunciamos dos distintos modos de pensar, sino dos aspectos de un solo pensar” (Kusch 2008, 21).

Estar parado frente a la ventana mirando hacia la casa del hombre de al lado, de Víctor, del vecino, es mostrar una mirada de clase, una clase media, que asume una posición, para sí y para con el otro. Y a partir de esa distinción es capaz de establecer el vínculo o la distancia. La aparición de Víctor viene a legitimar la imagen que Leonardo tiene de sí mismo, de su clase, de su estética, de sus relaciones. Porque “no hay conocimiento del yo sin la ayuda

del otro” (Walzer 1993, 283). Porque soy lo que el Otro no es, en términos de Mouffé, o porque la constitución de identidad se produce en diálogo con el entorno. Si Víctor no hubiera aparecido, Leonardo no podría reivindicar su buen gusto, sus buenos modales y la ley, contra lo vulgar y animal que Víctor representa.

El conflicto del film parece ser un revisionismo de la definición sarmientina sobre nuestra población: civilización y barbarie, lo nativo y lo europeo: “Ahí, en Civilización y Barbarie, la zoncera madre, está el punto de confluencia de las ideologías, es decir, de la negación de toda posibilidad para el país nacida del país mismo” (Jauretche 2012, 27).

Esa distinción es un decreto arrastrado a partir del cual se construye identidad, en la afirmación de pertenencia plena, por un lado, y en la pertenencia con reparos. “La incompreensión de lo nuestro preexiste como hecho cultural o mejor dicho, entenderlo como hecho anticultural, llevó al inevitable dilema: Todo hecho propio, por serlo, era bárbaro, y todo hecho ajeno, importado, por serlo, era civilizado. Civilizar, pues, consistió en desnacionalizar (...)” (Jauretche 2012, 23). En el primer caso asociado con el gaucho, con lo animal, con aquel que se resiste a la ley, en tanto el hombre civilizado es el portador de los valores, la moral, lo bello, pero en todos los casos, importado. Pero por definición “(...) siempre nos encontramos con el mismo problema: dos pueblos nacionales distintos que comparten un rasgo; un pueblo nación que alberga dos de estos rasgos” (Lewkowicz 2006, 30).

No son pocos los sujetos que dejan escabullir una queja como “por qué no nos dejamos invadir por los ingleses, estaríamos hablando inglés, economía del primer mundo”. Y allí está la contradicción: en la presunción de superioridad, ya que ese tipo de pensamiento responde a una mente colonialista, y a su vez podemos dudar de la conformidad del argentino sabiéndose colonia, porque “los argentinos, de cualquier clase que sea, civilizados o ignorantes, tienen una alta conciencia de su valer como nación; todos los demás pueblos americanos les echan en cara esta vanidad, y se muestran ofendidos de su presunción y arrogancia” (Sarmiento 2009, 75).

Si Sarmiento hubiera vivido el uno a uno, un peso = un dólar, habría escrito columnas de opinión respecto de que el país estaba entrando en su cauce ordinario: “Nosotros, empero, queríamos la unidad en la civilización y en la libertad, y se nos ha dado la unidad en la barbarie y en la esclavitud” (Sarmiento 2009, 62). Justamente la mirada es la que está esclavizada al aspiracional anglo, pero de modo contrario al que esbozaba Sarmiento, mirando eso que no somos, somos argentinos porque no somos franceses, somos América porque no somos Europa. El proceso de independencia tuvo su término a niveles históricos, pero a nivel cultural: están quienes siguen creyendo en la importación de los parámetros culturales, y entonces, el desprecio de lo propio. El anhelo de Sarmiento es lo que Jauretche toma como la madre de todas las zonceras que contribuyeron a la tendencia de denigración de lo propio. “Se intentó crear Europa en América transplantando el árbol y destruyendo lo indígena que podía ser obstáculo al mismo para su crecimiento según Europa y no según América” (Jauretche 2012, 23).

Lo peligroso, y es lo que refleja este film, es la recurrencia a la aniquilación de alguna de las partes para concluir la tarea civilizatoria. En algún momento de la historia fueron los “indios”, “el aluvión zoológico”, y ahora “los negros”. En el caso de el hombre de al lado, la muerte de Víctor es la muerte más superable, con menos impacto, que protege al civilizado Leonardo de la amenaza de la mirada, del peligro, de lo diferente.

Esta calificación es paralela y necesaria para determinar el tipo de relación que se establece con el otro. En el caso de análisis, como Leonardo (el nosotros exclusivo) aborda a Víctor (el que pertenece a ellos). En los aparentes intentos de negociación que transcurren a lo largo del film se advierte una cuestión de distinción y reconocimiento. En términos de Bourdieu: “el sentido de la posición como sentido de lo que uno puede, o no, ‘permitirse’ implica una aceptación tácita de la propia posición, un sentido de los límites (‘esto no es para nosotros’) o, lo que viene a ser lo mismo, un sentido de las distancias que se deben marcar o mantener, respetar o hacer respetar” (Bourdieu 1990, 289). Con estos parámetros, Leonardo no puede permitirse relacionarse de manera

cercana con Víctor. Lo puede tolerar, en un sentido amplio, como parte de una bondad de clase, pero puede seguir eligiendo no respetarlo. No es para él, no le corresponde, incluso intenta eludir cualquier principio de vínculo, no tiene por qué hablarle, no es su par. Y a esta altura tampoco se puede hablar de solidaridad porque no existe: el diálogo y la cooperación son aparentes y obedecen más bien a la imposición de una máscara. Si Víctor no es vecino sino el tipo o el hombre de al lado, no hay posibilidad alguna de interacción auténtica, de mutuo conocimiento y resolución del conflicto. Pues “el otro puede ser conocido sólo si se le acepta como un creador de conocimiento” (De Sousa Santos 2003, 36). La diferencia de clases, de características de estos vecinos de La Plata, Buenos Aires, Argentina -cómo le dirá Víctor al diseñador en algún momento- es la base para el conocimiento y la solidaridad. Pero en este caso, sin interacción y sin inteligibilidad, la ventana vuelve a ser pared y termina en indiferencia absoluta. O pero: conduce a la muerte misma de Víctor.

De Sousa Santos define la solidaridad en estos términos: “Conocer es reconocer al otro como sujeto de conocimiento, es progresar en el sentido de elevar al otro del status de objeto al estatus de sujeto. Esta forma de conocimiento como reconocimiento es la que denomino solidaridad” (De Sousa Santos 2003, 34). Pero Víctor, nunca dejó de ser una ventana que no tenía derecho a existir, alguien que dependía de un capataz de la belleza, un capaz de los buenos modales. Porque con buenos modales le da muerte, sin derecho a ningún reclamo, “sin dejar en los que sobreviven impresiones profundas y duraderas” (Sarmiento 2009, 58).

III

Si hay un tema que deja entrever EL HOMBRE DE AL LADO es la solución personal a problemas estructurales, allí donde el Estado no puede garantizar la seguridad, ni la contención. El Estado llega a destiempo, o no está, los sujetos están por fuera, son individuos que van resolviendo, hacen la ventana, se quejan, deshacen, hacen una más pequeña, la tapan, la rellenan; y el Estado

sigue sin dar cuenta de nada de lo sucedido. El sujeto está escindido pero porque lo precede un Estado escindido.

Hay un problema de poder, de representación, de pérdida de esa macroestructura que nos piensa como sociedad. Se trata de un Estado, hoy inconsistente. Hay un lazo social que está roto, pero antes está roto el Estado: “El Estado representa el lazo social. ¿Desde dónde se instituye el lazo? Desde algún discurso. Ese discurso monta a la vez la ficción del lazo y la de la representación del lazo en el Estado” (Lewkowicz 2006, 27).

Hay definiciones, hay nombres, pero no hay un contenido, la base se desfondó. Es lo que llama Lewkowicz “desfondamiento del Estado” y en consecuencia, la pérdida del lazo social entre sujetos para conformar comunidad, nación, sujetos pensados por el Estado, atravesados por instituciones, los colchones para tirarse a dormir luego de hacerse la fama. El Estado está ausente. El “lazo social” fue “la ficción eficaz de discurso que hace que un conjunto de individuos constituya una sociedad. Y a la vez, a la ficción social que instituye los individuos como miembros de esa sociedad” (Lewkowicz 2006, 56). Hoy la sociedad está integrada por individuos que no se sienten representados, que carecen de un discurso unificador, donde el sistema de valores fue reemplazado por un sistema de gustos, donde la palabra fue sustituida por imágenes, donde cada persona tiene su propia medida. Si no hay un discurso unificador, no hay lugar desde donde se pueda juzgar. Todo está interconectado menos los sujetos, que siguen su propio camino, buscan sus propias soluciones y crean su propia patria como pueden.

El Estado era el representante de la solidez hasta que fue cooptado por la esfera económica y las prácticas de globalización. Si hay un Estado desfondado y se verifica la “inexistencia inapelable de discurso institucional” (Lewkowicz 2006, 25), no hay coherencia posible.

El Estado fue desaparecido por la dictadura, y con él la garantía de estructura, de sostén, de relato. Argentina aún se esfuerza por la reconstrucción del Estado Nacional y de derecho, sabiendo que siempre puede haber un traspie.

En los ochenta, el cine se caracterizaba por “la necesidad de procesar la experiencia traumática de la dictadura y las esperanzas en la democracia (...)” (Aprea, p.34). Pero no sólo desde el cine se evidenció esta necesidad, sino también desde la música, la literatura, etc. Luego del 2003 cuando se comenzó a hablar de “un proyecto nacional”, justamente, se vuelve a hablar de inseguridad. En el 76 era desaparecer. En el 2001 caer en el corralito. Hoy es una “sensación” y una realidad. La inseguridad misma es el desfundamiento del Estado. Hay una búsqueda de reconstrucción del relato, de reivindicación de posiciones, de esas dos naciones que en definitiva, sufrieron la misma pérdida (en tanto es el mismo Estado el que alberga todas las posiciones).

Pero también tuvo lugar la crisis económica y social del 2001, con la recesión, donde el ciudadano, aquel que era parte integrante de la sociedad en tanto consumidor, perdió su capacidad de relacionarse con el sistema porque perdía la seguridad de su casa y su propia integridad. Pasamos de ser parte del primer mundo a depender de la impresión de pseudo monedas, la constitución de asambleas para la organización barrial, y la vuelta al trueque para cubrir las necesidades básicas diarias.

Más que nunca el ciudadano se estableció como soporte subjetivo, más que nunca el Estado cedió a formas identitarias alternativas creando nuevos actores como los piqueteros, los caceroleros, etc. Estos últimos, pegaron un giro radical a nivel simbólico en el 2013, porque ahora con las cacerolas no se pide pan o trabajo sino dólares para ahorrar y para poder viajar al exterior. Progresistas de ayer que responden a la estética de la civilización y “(...) se vuelven anti-progresistas desde que todo su progreso sólo puede realizarse contra la ideología que identifica el destino nacional con sus intereses de grupo” (Jauretche 2012, 25). Las decisiones políticas son las que pueden tomar los sujetos en la calle, no hay llegada del Estado al conflicto social, porque el lazo social que intenta está cada vez más disperso.

La idea de comunidad es una ficción del entramado, un síntoma de unión, sobre todo después del 2001 donde a partir de diversas crisis se crearon figuras, la gente (los individuos), el campo (los cinco integrantes de la mesa de

enlace para que se derogue la resolución 125 de retención a las importaciones), la oposición (cualquier integrante o representante de cualquier agrupación política que se oponga al gobierno oficial nacional). Si no hay un Estado, o está desfondado, ni instituciones, o las hay en crisis, es imposible la constitución de un nosotros, y mucho menos de un yo. Eso es lo que lleva a la escisión del sujeto, que si se define, o trata de hacerlo, es a partir de sí mismo y negando la alteridad.

IV

Una de las razones por las cuales Cohn y Duprat toman a la clase media como protagonistas de sus historias es porque el conflicto se desata por la idea de progreso que hacen propia y que, según Lewkowicz, es la base del lazo social moderno. El Estado está desfondado, en consecuencia: ¿Desde dónde nos podemos construir? Si “(...) sólo queda materia humana dispersa, materia humana arrojada a los flujos, materia humana que cambia esencialmente de cualidad” (Lewcowicz 2006, p. 224).

Según Lewcowicz existir es un trabajo subjetivo. Pero la subjetividad gira alrededor de su propio eje, y aunque se forme en relación dialógica con los demás, el otro es mi par en tanto comparte clase, pensamiento y consumos. Pero tampoco alcanza. La identidad nacional constituida desde la negación de quiénes somos, sumada a la negación de quien nos vino a colonizar, pero no de quiénes nos hubiera gustado que nos colonice, atravesada por la globalización, la ampliación de las posibilidades de comunicación, con la consecuente ausencia de diálogo, se construye en vínculos asociados con el consumo en cercanía con el “Norte Imperial”, tal como definía Armando Poratti. Pero involucra también distinciones de clase, que siguen en vigencia. La civilización y la barbarie, lo bueno y lo malo, ya no se reduce a un sector de la escena social sino que se da en lo difuso del ser, de la identidad disociada, anulada, en tiempo y espacio en cada sujeto.

Por eso EL HOMBRE DE AL LADO habla de la escisión del sujeto, porque en el conflicto también aparece la relación de Leonardo consigo mismo. Se trata de un sujeto escindido entre lo que es y lo que dice ser, entre el ser y la máscara. Esta escisión produce a su vez una disociación respecto de su entorno. Esto se plasma en el film con su constante fracaso comunicativo, en caso de que se lo pueda clasificar así puesto que no hay un intento verdadero de llegar al otro. No sólo respecto de Víctor sino tampoco respecto de sus pares. Las sucesivas máscaras que intenta construirse Leonardo funcionan como intentos de (auto) justificación de su inacción ante el conflicto. Hay una medianera: el estilo de vida que separa a uno del otro. “Atrapar unos rayitos de sol” es algo que escapa a las posibilidades de cualquier vínculo que pueda establecer Leonardo con Víctor. Así como también está fuera de su alcance el diálogo, la paridad, la empatía, no sólo con su vecino sino también con su familia y con interesados en su obra, por ejemplo, los periodistas que le hacen una nota por la silla que lo catapultó al éxito en su carrera como diseñador de interiores, con sus colegas o clientes, con sus alumnos y amigos. De esta manera, puede verse a nivel individual, lo que también ocurre a nivel social. Según Poratti, “la aniquilación social e histórica siempre necesita de algún maquillaje. Y no sólo como instrumento de persuasión y engaño para aquellos que van a ser sometidos, sino también y sobre todo para quienes la llevan a cabo” (Poratti 2009, 658). Es posible recuperar el discurso, pero puede no tener que ver con un intento real de la reconstrucción de la trama social. Siempre puede ser una nueva ficción con la que se está destruyendo otra cosa que aún no deja vislumbrarse. Siempre puede afectarse la intención de resolver un conflicto, la ventana, un caño de agua, una medianera, ruidos molestos; y la tarea de aniquilación puede ser igualmente la misma.

Leonardo se maneja en y desde la mentira. Con su aparente comprensión de lo que le pasa “al vecino” somete al otro, al bárbaro, a su imposibilidad de acción. A través de las argumentaciones de Leonardo, su maquillaje imposibilita llegar al fondo de su subjetividad, ni saber cuáles son sus deseos. Se defiende trasladando la figura de autoridad a la mujer primero; luego al suegro. De

hecho, ese vínculo que debe construir a partir del conflicto, no logra ningún tinte de solidaridad, porque tampoco tiene posibilidad de ser auténtico consigo mismo. Léase: no tiene capacidad de afrontar el conflicto, ni de dialogarlo, resolverlo, ni de asumir que quizás no le molesta el hecho de la ventana, ni mucho menos que se siente atraído por esa otra “vida”, esa barbarie en la que no tiene más remedio que encontrarse. Cuando habla con la mujer sobre los “diálogos” con el vecino le dice: “Se lo tuve que pedir a los gritos eh; a loco, loco y medio”, “pobre, me parece que se asustó”. Cuando en realidad apenas si logró hablar elegantemente con él.

Por el contrario, los intentos de comunicación y de pactar una solución al conflicto por parte de Víctor son muchos. Intenta creando y regalando al vecino una escultura (de estilo y validez artística dudosos) que legitima “el gusto por el arte” de Leonardo y su profesión; con un jabalí al escabeche, insistiendo hasta el cansancio con llamados telefónicos y visitas a su casa, con una invitación a comer una “picadita”, con flores para la señora. Por supuesto, de un modo bastante invasivo. Esos son los gestos de aproximación, de diálogo, de persuasión civilizada para Víctor; pero la barbarie misma para Leonardo.

En la camioneta es donde se da una de las dos conversaciones donde no hay una pared en el medio, donde el diseñador y el enfoque de la cámara salen de su mundo para entrar en el de Víctor: “Mirá Leonardo. Yo te quiero y te respeto como vecino y como persona, voy a hacer una ventana al estilo modernoso como tu casa, va a ser la ventana más canchera de tu casa”. Es otra expresión de reconocimiento a la particularidad del otro. En ese mismo lugar, hay un primer arrebató de sinceridad por parte de Leonardo o de sortear la responsabilidad: “el otro problema real es mi mujer, a mi de hecho la ventana no me jode tanto, no me parece tan grave”. De hecho, da la sensación de que en verdad es así, sobre todo cuando le explica la situación a su mujer; o bien intenta eludirla. La respuesta a este ofrecimiento de Víctor es dinero, una muestra más de la distancia de los mundos, estilos, consumos.

Luego de esta charla con Víctor en la camioneta, “su mundo”, Leonardo tiene una cena con sus amigos. Nuevamente, su versión de lo ocurrido es bastante

tendenciosa: “El tipo quería hacer una ventana con vista a mi casa, mi living, a todo, lo paré, lo paré en seco, le dije que no se podía, lo asusté un poco”. Uno de los tantos diálogos que tiene Leonardo consigo mismo más que con los otros, una muestra más de la distancia del relato con lo que acontece, de la escisión del sujeto respecto de la representación que tiene de sí mismo. Y continúa: “el tipo es un grasa convencido”. En contraposición a él. Sigue la conversación y el amigo le dice: “todavía no entiendo bien qué hace el tipo, no entendí”. “Vende autos usados, no sé, es un troglodita”. En este momento, uno advierte las pocas referencias precisas que hay sobre “el hombre de al lado”: vendedor de autos usados, es decir, un grasa, troglodita. No es un dato menor porque no sólo tiene que ver con la posición de la cámara o el punto de vista desde donde se narra la historia, también implica la definición siempre apresurada de conductas diferentes. En todos los intentos de negociación hay intercambio de la palabra, pero nunca es un encuentro. Lo popular, en algún tiempo barbarie y siempre para sus contemporáneos troglodita, grasa, inculto; es lo desconocido, lo dudoso de abordar. Cabe preguntarse entonces con Kusch: “¿no será que el aspecto negativo asignado al pensamiento popular se debe únicamente a una especie de balcanización del mismo por parte del pensar culto, según lo cual, lo que no es propio, es rechazado porque es confuso?” (Kusch 2008, 22). Lo que circula es una máscara, un maquillaje, una estética de un hombre de mundo que se aterroriza al pensar que su realidad es más parecida a la de Víctor que a la que pretende pertenecer. La certidumbre estética, los idiomas, los premios internacionales, el mundo, el norte, el pensamiento dolarizado, frente al peso, lo estrictamente argentino, inestable y débil económica y estéticamente: “Es implacable el odio que les inspiran los hombres cultos, e invencible su disgusto por sus vestidos, usos y maneras” dice Sarmiento sobre la barbarie respecto a la civilización. Pero en todo caso, la intolerancia siempre se ejerce desde la hegemónica civilizada hacia “lo grasa” del bárbaro, que responde con admiración y aceptación de la vida “canchera y modernosa” del civilizado.

Pero también está presente la cuestión de la distancia entre lo que se dice y lo que se hace, ya no entre un individuo totalmente bueno o totalmente malo, por nombrarlo de forma ordinaria. Cuando se piensa en la “gente bien” habría que pensar ¿bien qué? El cineasta argentino Ricardo Becher, director de la película TIRO DE GRACIA y autor de la novela *Recta Final* describe a la clase media de la manera siguiente: “clase media alta, pretenciosa, a menudo hipócrita, la clase de los buenos modales, muy amable, encantada, no faltaba más usted primero, un placer... me enferma la grosería pero no menos que la cortesía impostada y falsa” (Becher 2011, 32). Visión que también recapitula Lucrecia Martel respecto de la buena educación y las bondades, valores de la clase media, media alta: “me pongo en el lado opuesto a lo bueno”, señala en una entrevista realizada por el equipo de investigación. Y la idea de Cohn y Duprat sin duda es crítica respecto de esta porción de la que ellos se reconocen como parte, incluso cuando se incluya en el anecdotario cotidiano de la pertenencia de clase.

Entre lo que se dice y lo que se hace se juega el ser consecuente o coherente. También desde la literatura podemos ilustrarlo con la definición de Kundera sobre qué es vivir en la verdad, según dos personajes de *La insportable levedad del ser*: mientras que para uno “vivir en la verdad, no mentirse a uno mismo, ni mentir a los demás, sólo es posible en el supuesto de que vivamos sin público” (Kundera 2012, 120); para otro “la división de la vida en una esfera privada y otra pública es la fuente de toda mentira: el hombre es de una manera en su intimidad y de otra en público. ‘Vivir en la verdad’ significa (...) suprimir la barrera entre lo privado y lo público” (Kundera 2012, 20).

Tenemos sólo uno de los personajes a disposición para ver cómo funciona “la casa de cristal”, tenemos acceso a su casa, a sus recursos, y es notable la existencia de la barrera entre lo público y lo privado. Recurre a la ley, a los abogados, a los “cuervos” como le reclama Víctor, cuando es muy visible que el problema a solucionar es de otro orden: aún cuando la ley pudiera resolverlo, no soluciona la distancia cultural y social que hay entre un personaje y otro, no soluciona el lazo ni soluciona la falta de empatía o de respeto. Víctor sigue

siendo el representante de la opacidad, de algo en apariencia genuino pero que en el film se nos presenta como inaccesible. No pasa lo mismo con lo *cool*, con la vanguardia, con la silla de acceso al mundo contemporáneo e internacional del diseño y de las buenas maneras.

Hay varias situaciones de conversación, de intercambio, donde se ve el grado de “verdad” y esa forma de vivir o dividir lo privado de lo público, esa distancia entre lo que se dice que se va a hacer y lo que se hace, y lo que se opina. Un modo de ilustrarlo es la conversación que tienen en la cama, antes de dormir Leonardo y Ana acerca de sus “amigos”: “Che, ¿qué salame está Julián no?”. “Siempre fue bobo”. “¿Ella también es media falsa no?”. “Si pero menos que él”. “Igual que él”. Esta no es una conversación en una película, ni una descripción vaga en un libro de literatura, sino una representación cuanto menos acotada de algunos de los episodios, entramado de relaciones, vínculos y modos de ser argentinos manejados por “la promoción obscena de deseos e ilusiones de la cultura del consumo, que es la gran arma de seducción y servidumbre, y por las falsas identificaciones y simulacros de *status* que explotan prejuicios y resentimientos” (Poratti 2009, 689).

¿Qué es ser grasa? ¿Hacer una estatua de un vientre con balas de 9 milímetros o acusar a un vecino de hacer una vidriera de su casa y luego ser él quien siente más curiosidad por espiar a “su desempeño” para ver lo animal, lo tremendo que es? Así como el reconocimiento funciona a distancia, porque entre nuestros amigos no queremos a alguien que ponga en juego nuestro propio valor (“Julián es un salame”; “Ella es media falsa”); el sentimiento de peligro también se sitúa fuera del ámbito de la confianza. De aquí se podría desprender que lo que hizo Leonardo fue “darle un cuerpo al miedo, ponerle un rostro y un nombre, y poder así excluirlo del entorno humano inmediato, con la expectativa de que nunca más regrese” (Borhi 2009, 24). Víctor es el que puede espiar lo que sucede en su casa, el que puede invadir a Leonardo y su familia. La barbarie que amenaza con espiar la civilización, con ver de qué se trata. El diseñador se quiere proteger de la mirada de los otros que vienen a ver su casa. Y también quiere prevenirse de un posible robo y contrata un sistema

de seguridad que no le servirá de nada, como se ve en el desenlace donde el Estado brilla por su ausencia.

El miedo, la autocensura de Leonardo, este ser que se “carga al hombro” la solución de la ventana, sale a la luz casi al final de la historia, cuando se dirige a su mujer -porque en todos los casos habla con sigilo mismo- y le pide que se vaya: “Me querés trasladar a mí tu angustia, tu ansiedad, mal canalizada”. O cuando intenta hablar con la hija: “No me parece mal que me odies, es más, si es genuino me parece bien, pero fijate si es real o si en realidad es una excusa para no enfrentarte con lo que verdaderamente te agrede, a lo mejor como me tenés a mí a mano, no sé, me haces cargo de algo que yo ni sé”. Y culmina con la invitación que le hace a una alumna a dormir con él en su casa cuando su mujer está de viaje: “Julia, se te nota todo, que no te gusta demasiado lo que haces, que te aburrís con tu novio, es un chico lindo pero medio tonto”, etc. Todas muestras de transferencia de dudas, angustias, disconformidades, deseos y moralina del discurso que padece, el sujeto desfondado que representa.

El final de EL HOMBRE DE AL LADO muestra que la figura del peligro actuó a la inversa, en términos de Walzer, Víctor tiene un reconocimiento por Leonardo, lo ve como una persona digna de honor y admiración (“yo te respeto como vecino, como persona”), pero su error fue no reparar en que también podría ser un competidor y su mayor amenaza. En términos estéticos, y de representación de la amenaza, lo natural es desconfiar de alguien con el “mal gusto” de Víctor. En este sentido, Leonardo, su familia, sus amigos, Víctor, son el reflejo del estado actual de la sociedad argentina, cuya historia comienza con la llegada del extranjero y sigue en la misma vía, cada vez más cerca de la hibridación y anulación del sujeto, en tanto la pérdida del lenguaje, su hibridación a través de las tecnologías de comunicación y la conformación de una nueva disposición de clases definida por el uso de la tecnología. Ya no hay tierra ni espacio ni historia, existimos a través de un dispositivo que nos permite estar y poder no estar en cualquier momento. Es la era de la legitimación del vacío, donde lo

que sucede es cada vez más importante porque el relato de lo que sucede es cada vez más ficcional y con menos instancias de corroboración.

V

El terrorismo de Estado destruyó “los vínculos sociales e institucionales: políticos, sindicales, profesionales, de organizaciones sociales y culturales; pero también barriales, familiares, amistosos. Comienza la desorganización de sectores y niveles de vida cotidiana. Se afectan pues, los vínculos tanto institucionales como interindividuales y, como producto del miedo y la autocensura, también queda afectado el interior de las conciencias” (Poratti 2009, 673). Dice Víctor: “Estamos en La Plata, Buenos Aires, Argentina”. A pesar suyo y de sus reiterados intentos de lograr una identificación, de tener una relación de pares, incluso de salvarle la vida a la hija de Leonardo, fracasa en su intento de que él decida no dejarlo morir: “no le corresponde”, “no es para nosotros”. El teléfono en la mano, marcar una vez el número de la ambulancia. Querer, o más bien no querer, manejar el tema por su cuenta es parte del maquillaje que le permite resolver el problema a través de la aniquilación de una de las partes. Es que “los ejecutores de una tarea de muerte necesitan más que nadie una justificación de su conducta” (Poratti 2009, 658). El liso blanco y puro de la pared que da comienzo al conflicto se fisura, en un quiebre que es tanto externo como interno, pero que lleva a preguntarnos, una vez más: ¿Quién es el argentino, bárbaro, que se lleva esta vez el hígado envuelto en barro? EL HOMBRE DE AL LADO muestra la convivencia de la barbarie y la civilización, en un sujeto que es incapaz de ser coherente, porque ya no hay un discurso normalizador que lo nucleee, que lo unifique.

Cambio social y memoria

en QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO (2011)

I

El cine nacional de los últimos años, como todo fenómeno artístico, se encuentra atravesado por las problemáticas del contexto histórico, social y cultural de quienes lo producen. El cine es un poderoso catalizador de los profundos cambios sociales que atraviesa el país y por ello requiere una marcada objetivación de los criterios desde los que se interpreta los sentidos que emanan de la obra.

El contexto social actual da cuenta de un pensamiento reivindicatorio, instalado a nivel paradigmático, con las políticas de Derechos Humanos. Aun sin profundizar en las consecuencias sociales y culturales de los procesos bien conocidos de la historia reciente ligados a la sistemática violación de esos derechos por parte del Estado en manos de las últimas dictaduras militares, es prioritario delimitar las tendencias generales desde la que la sociedad ha posado su mirada en la interpretación de ese período en el que se ejerció el Terrorismo de Estado. Luego de la teoría de los dos demonios, con la que se pretendió interpretar el conjunto de las políticas represoras en Argentina, sobrevino en los años 90 una etapa neoliberal caratulada como de “reconciliación nacional” en la que se intentó minimizar rápidamente la visión trágica de la represión estatal, al amparo de los destellos que imponía la teoría del fin de la historia de Francis Fukuyama. Con la caída del Muro de Berlín y el final de la guerra fría, la ilusión propuesta consistía en que no había otro camino que aquel que señalara el mercado.

Luego del fracaso de las políticas neoliberales con la crisis de 2001, empezó a entretenerse en nuestro país a partir del 2003 una etapa de profunda transformación en el proceso de construcción de memoria colectiva, una reorientación de la energía pública invertida en materia social y una concepción regional de unidad continental. En términos ideológicos y prácticos, el

pensamiento nacional empezó a reorientarse hacia sí mismo y en confrontación abierta con los dictados económicos y culturales de los centros globalizados del poder dominante. Culturalmente se reivindica a intelectuales como Arturo Jauretche, Francisco Urondo, Rodolfo Walsh como defensores de la subjetividad, la cultura y el pensamiento propio entre otras personalidades y artistas ideológicamente identificados como subversivos según los cánones liberales.

En consecuencia, el revisionismo histórico se impone con cuestiones esenciales y llega a institucionalizar nuevos feriados nacionales, como el del 20 de noviembre (día de la Soberanía) en conmemoración de La vuelta de Obligado y el 24 de marzo (Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia), en conmemoración de las víctimas del Terrorismo de Estado durante la última dictadura.

II

La producción cinematográfica nacional, atravesada por este clima de época, aborda en una primera instancia relatos centrados en los conflictos del pasado reciente, con lo cual la relación del film con el contexto es lineal y directa. Pero luego da lugar a obras cuyo exceso de sentido rebasa la sucesión formal de la historia o linealidad del relato y propone una mirada incisivamente aguda respecto del período. Tal es el caso de *Querida...* Esta película representa al cine nacional, no como un dispositivo industrial concebido técnica y operativamente desde un espacio geográfico y políticamente delimitado, sino como portador de valores culturales y compromisos específicos con el contexto particular de la nación. Esto es lo que en términos lingüísticos se denomina *coherencia pragmática* y que hace que un discurso adquiera sentido, sea inteligible y comunicable, no solo por su cohesión, sino además por su raigambre contextual.

Al abordar la memoria en estrecha relación con el compromiso social resulta imprescindible considerar a la obra como un ser hablante por sí mismo. En

otras palabras, diferenciar la literalidad del texto fílmico, la idea de que lo percibido es lo dicho por el film, de la intencionalidad del director, a veces arbitraria o casual, y otras premeditada minuciosamente.

La interacción de la poética del cine nacional con la realidad de este período acentúa una estética de la “memoria” que alcanza profundidad en cuanto no se detiene en la linealidad de un relato superficial de los acontecimientos del pasado reciente, sino que encara un agudo análisis del pensamiento idiosincrásico local. En tal sentido, la obra es una suerte de documento que atestigua el cambio social al tiempo que permite la resignificación en múltiples contextos de las consecuencias culturales e idiosincrásicas de un proceso histórico.

Eduardo del Estal (2010) plantea la importancia del punto de vista constructor de la mirada, del “ver” precedido “por una intención”. Al tiempo que propone una organización aplicable a la representación perceptual e inteligible del espacio que media entre el sujeto y el mundo que deviene en modelo de pensamiento. La actividad artística, bajo el contexto antes descrito, se sitúa en una perspectiva que impone un modelo de entender la espacialidad y de someterla. Esto redundará en la relación del sujeto con el contexto y cambio social pertinente. La mirada propia, como sujetos conformados por el actual contexto social, siempre será entonces autorreferencial.

De acuerdo con Ana Amado (2009), la renovación de los modos de compromiso del cine con lo social supone la construcción de una politicidad que, de modo directo o indirecto, alude a esa realidad con formas de intervención que componen y descomponen la realidad por medio de una invención poética. Esa intervención es sensible, es decir, que la obra interactúa y dialoga con el contexto, formándolo y conformándolo.

Pero, además, el cine nacional, más allá del contexto de producción y distribución, contribuye esencialmente a la construcción de una identidad. Esa construcción identitaria atravesada por elementos temporales y espaciales, ligados al contexto histórico, social, cultural, geográfico y político, hace que las

condiciones de una comunidad se conciben como un proceso continuo. Aquí es donde se puede establecer más claramente la relación entre el sujeto o los sujetos espectadores y el significante del film que, de manera explícita, a través del montaje y de un discurso oral que contextualiza aspectos psicológicos de un personaje de ficción, tiende a construir la causación del sujeto espectador, en lo que Jacques-Alan Miller conceptualizó como sutura, es decir, la relación del sujeto con la cadena del discurso, con el elemento faltante en la forma de una suplencia (Heath, 2008). Esto conduce a la división del sujeto respecto de sí mismo en virtud de su aparición en el juego de los significantes, y comienza a gestarse el cambio en el sujeto espectador en lo que Stephen Heath denomina la segunda operación en la causación del sujeto. Se trata de lo mencionado en la separación, “parirse”, “defenderse”, el momento del cambio que Miller denomina el tiempo del “engendramiento” o bien simplemente el “exceso de sentido” presente en el arte.

De este modo, el inconsciente no está presente en ninguna parte más que en las relaciones entre lo simbólico y el individuo, entre lo representado en el film y el sujeto espectador con una identidad colectiva. Por tanto, los sujetos espectadores, deslizándose por esta cadena de significantes, son objeto de un conocimiento en el que se combina el lenguaje y su uso, la acción que representa en lo que Jacques Lacan denominó *lalangue*, una multiplicidad inconsciente que no es un sistema ni un uso sino, más bien, una producción.

III

En la mesa de un bar de provincia, Ernesto Zambrana (interpretado por Emilio Disi), un hombre que comienza la vejez, se encuentra a un sujeto (Eusebio Poncela) que le ofrece un millón de dólares si se atreve a revivir diez años de su vida. De esta manera, Ernesto se embarca sin medir las consecuencias en una experiencia extraordinaria, que cambiará la visión acerca de los fracasos de su vida. El film está basado en un cuento del escritor Alberto Laiseca, que oficia también de narrador en la película.

Querida... representa un interesante esquema de revisión del pasado, no en sus aspectos formales, sino culturales e idiosincrásicos, porque no hacen referencia explícita a la memoria de hechos históricamente clasificables, sino que profundiza en los valores ideológicos puestos en juego en esos hechos. Estos valores son los que orientan la cosmovisión social en proceso de permanente reconstrucción e inducen la recreación de esquemas tradicionales de polarización ideológica que enfrentan un eurocentrismo civilizado a una nacionalidad bárbara.

La película comienza con la imagen de unas cabras trepadas a los árboles en Marruecos, África del norte: “La realidad y el mundo fantástico no están separados” dice una voz en *off* que comenta la situación aparentemente extraordinaria de esos animales, pero que es perfectamente natural en aquel país al sur de España. Desde el inicio, entonces, se señala la conveniencia de desconfiar de los conceptos naturalizados que hacen a nuestra manera de ver el mundo.

Esa misma dicotomía entre realidad y ficción parece hacerse presente en el narrador, que incluso hace alusión a la dirección de la película y a la vez, como una contradicción paradójica, su voz forma parte del mundo narrado, de la *diégesis*. Entonces, la “sutura” realizada se instala como un cuestionamiento de lo natural y lo extraño al tiempo que pone de relieve la razón y la lógica de lo que para una sociedad es habitual mientras que para otras es fantástico.

Este discurso, que interpela directamente al espectador con la utilización de la mirada a cámara del narrador (Laiseca) y lo implica en los hechos, se traduce en términos de Miller en el “borde”, en el “efecto de habla”, en tanto el inconsciente es el discurso del otro, del dominio simbólico estructurado como lenguaje y causa significativa del sujeto. Lo que el espectador construye con la intervención de un narrador que le habla directamente, reconociéndolo como espectador y consciente de la ficcionalidad del film, es sencillamente una disolución entre lo que se conoce como realidad y lo que se denomina fantasía. Y análogamente, una oposición tajante entre la imaginación y las estructuras culturales de dominación.

Como las capas de una cebolla, esas estructuras culturales son redescubiertas en diversos aspectos cotidianos y naturales, la cabra trepada a un árbol, o un bailarín haciendo excentricidades a las que llaman “Tango”, al igual que la novedosa osadía del servicio de mate en un bar o un restaurante.

Toda obra artística produce un exceso de sentido que opera en la frontera del mundo fantástico opuesto al real, e intenta diluir ese límite a través de mecanismos en los que subyacen dicotomías como dominantes-dominados, Norte-Sur, Cabeza del mundo- “Culo del mundo”, tal como en varias oportunidades el narrador en *Querida...* se refiere a Argentina, en contraste con los grandes centros desarrollados del planeta. Este film penetra decididamente en la temática y ya desde su inicio se impone alegóricamente como parte de un esquema en el que se representan las dicotomías mencionadas y que, en última instancia, guarda en su esencia la oposición entre el bien y el mal, la civilización y la barbarie, la dominación y la sumisión.

Ya en las primeras escenas de la película el relato da cuenta de la relación entre España y Marruecos a través de un comerciante, luego devenido en genio, ser sobrenatural, demonio inmortal y personaje de un mundo fantástico. Esta elección narrativa no es para nada arbitraria. Así lo demuestran las creencias y valores que oponen el bien al mal, la realidad a la fantasía, los conquistadores y conquistados, y algunos apuntes históricos que dan cuenta de los intentos castellanos y portugueses de expansión en el norte de África.

Pero esa relación entre norte y sur (o dominantes y dominados) presenta un mimetismo subyacente con la dicotomía entre realidad y fantasía. La primera representada por la dura actualidad del personaje de Ernesto, caracterizado como “mediocre, chato y amarrete”, por sus reiterados fracasos que él atribuye a la falta de oportunidades del país. La segunda, por las aspiraciones y oportunidades anheladas o desaprovechadas en el pasado, al que luego se transporta de manera fantástica, pero por sobre todo ilusoriamente, puesto que sus acciones en ese universo nunca incidirán en la actualidad material del personaje aunque sí en su psiquis. Pues “la experiencia, el miedo y el dolor se han cristalizado para siempre en tu cabeza” dice el inmortal. Y enfatiza así la

importancia del mundo interno asociado a lo fantástico de un viaje al pasado en el que Ernesto es torturado en la base militar de Guantánamo por el poder imperial dominante.

Hasta aquí la memoria está claramente asociada a los paradigmas vigentes en los periodos históricos de efervescencia ideológica del peronismo naciente que pusieron de manifiesto la denuncia de la dominación imperial económica y, fundamentalmente, cultural, cuyo fuente intelectual se arraiga en las ideas de pensadores como Arturo Jauretche y Abelardo Ramos, y que en la última década fueron retomados con el mismo énfasis en que se consideró el revisionismo histórico nacional y de izquierda.

Sin embargo, lo que emerge en última instancia es la inutilidad de las excusas de Ernesto representadas en ese mundo fantástico que le permite al personaje volver al pasado y aprovechar las oportunidades con la experiencia de conocer el futuro. Y así cuando finalmente afirma “el problema soy yo”, el film pone de manifiesto la autenticidad del problema acerca de la propia mirada en una sociedad que lejos de forjar valores propios busca modelos culturales dominantes para la producción de una subjetividad siempre ajena. El “problema” es, entonces, el “yo”, la “barbarie” reprimida y esclava sumisa del paradigma de civilización dominante.

IV

La incorporación del narrador y autor del cuento en el personaje de sí mismo, es decir de narrador y autor del cuento en el film, asocia ese mundo paralelo con la intervención de la misma sociedad argentina como uno de los personajes protagonistas extradiegéticos. Puntualmente, la representación social no solo está dada por la narración de Alberto Laiseca y la suma de sus modales, argentinismos y referencias a la actualidad extra fílmica, además se hace presente en los diálogos que aluden al contexto histórico local (referencia a la presidenta de la Nación Cristina Fernandez de Kirchner), e incluso internacional (el atentado al Wall Trade Center en septiembre de 2001).

También, a través del personaje de Ernesto, quien acude a la gran ciudad bajo el lema “sexo y rock and roll, drogas no”, se recorre parte de la historia reciente y se revela una cierta valorización en la que se desprecia continuamente el contexto en el que está inserto como culpable de todos los males y fracasos experimentados a lo largo de los 60 años del personaje. Claramente, se muestra la autodenigración propia de los que Jauretche llamó “cipayos”, fundamentalistas de la civilización y el desarrollo global impuesto por la ideología dominante.

La caracterización del personaje de Ernesto contrasta con la del narrador Laiseca y hasta con el propio diablo que llega hasta la indignación y el insulto cuando sentado en el cordón de la vereda Ernesto revuelve desganado la yerba del mate, justamente la infusión indiscutiblemente popular de la que el inmortal parece saber demasiado.

Para Ernesto “el mal” reside en la falta de oportunidades del país o, en última instancia, en la sociedad misma que discrimina a la gente sin talento. En este sentido, la caída de la URSS como símbolo del mal conlleva una interesante aprendizaje: “el mal” no radica en el objeto sino en el sujeto. A su vez, para Ernesto hasta casi el final del film, siempre es el “otro” el culpable de los males que lo aquejan. Pero ese “otro” es concebido como un objeto dado, nunca como un semejante dotado de subjetividad, construido a partir de operaciones críticas en diálogo intersubjetivo permanente con el contexto. Entonces opera como un fundamentalista de esta creencia en la que el mal radica en el objeto, el país, la sociedad, el juez corrupto o el “gallego de mierda”, tal como Ernesto apoda al personaje del diablo encarnado por Poncella.

Por su parte, el narrador, oponiéndose diametralmente al pensamiento de Ernesto, lo califica como un “boludo” que “en vez de coger se casó”. Entonces, tenemos dos grandes protagonistas cultural e ideológicamente enfrentados, Laiseca y Ernesto, ambos voceros de estereotipos del pensamiento representado por los personajes, el cipayo civilizado y el patriotabárbaro.

Otro de los aspectos destacables es la dicotomía campo-ciudad, que está presente, además, como la representación indirecta del centro desarrollado o dominante en oposición al dependiente o subdesarrollado carente de oportunidades: “Si uno es grande, la ciudad es grande” se afirma en alusión a la importancia esencial de la subjetividad en interacción con el objeto al que el sujeto forma a su imagen y semejanza. Una vez más, la constante disolución de las dicotomías en la subjetividad.

“Todos los días me como el pan de ayer, el fresco me lo como mañana, pero duro”, afirma Ernesto y mira constantemente hacia atrás como un universo de oportunidades fallidas. Una vez más, se infiere que el cambio está en uno mismo, en la propia sociedad que debe descubrir como comer el “pan fresco” hoy, es decir, debe incursionar en su subjetividad y descartar conceptos de la estructura cultural dominante que obstaculiza el motor generador de cambio hacia los valores más fieles a la identidad.

Y es, precisamente, en el viaje al pasado donde se materializa la gran oportunidad propuesta por el diablo de revivir 10 años en los 5 minutos necesarios para ir a comprar cigarrillos y volver. Se trata, sin embargo, de una experiencia transformadora. Con ese viaje queda desdibujado el límite entre la realidad y la ficción, al igual que con la intervención del narrador y autor real del cuento en el film. Pero, el mundo que simula el pasado del relato filmico está en un plano paralelo, y no tiene incidencia en la realidad del personaje, pues “las paralelas no se juntan”. No coincide jamás la visión y los valores foráneos con la problemática real de la sociedad en cuestión.

Esto implica que la realidad y la fantasía tampoco se juntan, por lo que a primera vista el concepto posee la apariencia de una contradicción, a juzgar por el supuesto de disolución de dicotomías, la “sutura” en la que se interpreta el exceso de sentido de la película. No obstante, esa aparente contradicción es resuelta sobre el final cuando Ernesto, gracias a la experiencia adquirida en ese mundo fantástico, es capaz de modificar su propio mundo interno y lo hace: asume responsablemente su propia subjetividad como causa de los sucesivos fracasos. Tanto es así que el ser sobrenatural se entusiasma y lo llama “mi

obra maestra”, al tiempo que reflexiona sobre la superioridad del daño que puede hacer un “mediocre” en relación al que ejercen los peores déspotas.

Además, la idea de que el norte imperial hostiga a los dominados es una constante referencia. Ernesto aparece implicado en un juicio por plagio a John Lennon. Aquí el hostigamiento es posible no solo por la adopción de un sistema de valores estéticos y culturales ajenos, sino por las instituciones, que representan al sistema de vida en sociedad y por la propia incapacidad de subjetivarse a partir del propio ser, el cual debe poner en marcha los mecanismos de la creación. Es decir, justamente, de la *imaginación*. Un caso ejemplar es la escena del *Reality Show*, en que el protagonista fracasa al intentar implementar programa televisivo que emula al *Gran Hermano*. Pero también la dominación cultural se hace explícita cuando se menciona a la película *Tiburón* como garantía de éxito, producción hollywoodense paradigmática que se alza como símbolo del poderío cultural y económico en la industria del cine.

Pero la sumisión está más claramente expresada cuando los servicios de inteligencia norteamericanos secuestran y torturan a Ernesto en la cárcel de Guantánamo. Para llegar a esta instancia el protagonista advierte a la potencia dominante mediante un “alerta rojo”. La expresión utilizada nuevamente remite al excesivo grado de alienación con la cultura imperante, fundamentalmente, propagada a través de los exitosos formatos industrializados de películas hollywoodenses.

La sociedad que busca emular Ernesto sigue culturalmente orgullosa de ser la clase culta, blanca y europea, se sigue creyendo que los senderos a transitar tanto cultural como política y socialmente, son los que se diagraman desde el norte o de la civilización opuesta a nuestra propia barbarie. Se trata del caso que ilustraba Arturo Jauretche con la metáfora de “adaptar la cabeza al sombrero ajeno”.

El plagio de la canción “*Imagine*” de John Lennon permite al protagonista un relativo éxito como referente del rock, género tradicionalmente asociado a la

juventud, por lo tanto al cambio y a la imaginación. Pero ese éxito parcial no es duradero y desata una gran crisis en el personaje que sale a la calle, protesta, se victimiza y hasta llega a suicidarse. En esto puede verse una metáfora de lo que significó la puesta en marcha del neoliberalismo económico en nuestra sociedad en los 90. Inicialmente provocó un ilusorio bienestar de primer mundo que culminó en la tragedia de 2001. Porque como argumenta Poratti, el Antiproyecto tuvo en nuestro país dos momentos bien definidos: el del terrorismo de Estado y el del terrorismo económico. El horror del primero es bien visible, pero no fue sino la preparación del segundo, que dejó también innumerables víctimas, incluso físicas. Pero el grueso de las víctimas fueron los vastos sectores sociales que, a través de la desocupación, cayeron en la marginalidad; verdaderos desaparecidos sociales, en paralelo con los desaparecidos del terrorismo de Estado (Poratti 2009).

Como queda claro, Ernesto siempre quiere asociarse a ese norte imperial dominador, y en el caso del plagio de "*Imagine*" es la carencia de imaginación y la creación ilusoria (plagiada) la que lo erige débilmente como referente juvenil. Sin embargo, es un joven castrado. En este punto el narrador asocia obvia e inteligentemente la imaginación a la juventud. Se afirma "Ser joven es tener imaginación" porque esa cualidad es la que hace posible modificar la realidad. La carencia de imaginación, la imposibilidad de inventar, la vejez, es lo que hace fracasar a Ernesto.

El film lo presenta tan viejo que aun de adolescente conserva ese tono sombrío y el pensamiento del sexagenario chato y mezquino. Tanto es así que ni aun siendo un bebe recién nacido dejo de ser viejo. Eso, más que un requerimiento de la narración, le da coherencia al mensaje de disolución de la dicotomía, vejez–juventud, la temporalidad no es más que un reflejo mimetizado de todas las otras dicotomías mencionadas que adquieren su sentido de unidad en la subjetividad: "Nunca fui joven, salvo ahora que tengo casi 70" dice Laisceca al respecto. Esa unidad esencialmente es imaginación y fantasía, porque en tanto se imagine, se está en el terreno de la creación autentica y no en el de la repetición de valores foráneos y estandarizados. Por eso, se afirma que de

alguna manera cumplir años es malo, tanto que “a los treinta se está en el peor campo de concentración”. Los alambrados de púas no son ni más ni menos que los límites de la subjetividad impuestos por los valores de dominación reproducidos y difundidos culturalmente en diversas instancias y que suponen una sumisión cada vez más incondicional.

La juventud, es preciso subrayarlo, ha sido uno de los fenómenos que más se ha hecho notar en el cambio social de la Argentina de la última década. Su accionar ha sido marcado en cuestiones políticas y culturales. Es posible destacar, además de la implementación del voto joven posterior al estreno del film, la creciente importancia que ha cobrado la militancia de ese sector etario durante este período.

Otro rasgo sobresaliente de la película es que el protagonista posee un conflicto muy claro con los padres, quienes lo engendraron y lo educaron. Es decir, son parte de sí mismo, sus mentores, y parte del conflicto arraigado que divide a la sociedad argentina, los irreconciliables Laisecas y Ernestos, los bárbaros y los civilizados, cuyos padres se alzan como próceres de la historia y se ven estereotipados en Rosas y Sarmiento.

Esa polarización, ese conflicto configura un verdadero campo de concentración, una tortura de descargas eléctricas aplicadas a un enfermo mental, de esas que hacen buscar a la víctima siempre la salida más inmediata y fácil, el suicidio del joven Ernesto cuando está internado en un psiquiátrico. Es decir, para los Ernestos cipayos, no hay universo posible fuera de sus convicciones de sumisión a los modelos imperiales inculcados culturalmente. No es posible concebir otro sistema de vida, no existe la alteridad.

Así, el antiproyecto utiliza la forma perversa de la persuasión, esa que actúa impidiendo el ejercicio autónomo de la subjetividad. Se trata de redefinir lo humano anulando el trabajo, la imaginación y la subjetividad. Al destituir al hombre de su condición de trabajador, el poder global deja en su lugar dos categorías de seres: el desocupado, cuyo destino último es el marginal; y el consumidor, no de objetos sino símbolos, que muta en materia inerte para que

las fuerzas del poder lo dirijan a su antojo. Es que el enemigo del antiproyecto es el trabajo, que no es otra cosa que la puesta en práctica de la imaginación. (Poratti 2009). Por el contrario, tomar en su lugar modelos subjetivos diversos de aquellos que intrínsecamente respetan la identidad es la entrega lisa y llana a un sujeto ajeno, una situación equivalente a la esclavitud individual.

Entrevista a los directores Mariano Cohn y Gastón Duprat

A cargo de Esteban Mizrahi, Andrés Di Leo Razuk, Patricia González López, Mercedes Potenze.

Parque Saavedra, 16 de octubre de 2012.

Esteban Mizrahi:

La idea de esta entrevista es hablar de varios temas transversales a sus películas y puntualizar sobre aspectos específicos de sus producciones. Uno de los temas es la representación que ustedes tienen de la clase media. Parece un tema transversal: Lo vemos en QUERIDA VOY A COMPRAR CIGARRILLOS Y VUELVO como en LA ÚLTIMA FRONTERA, donde la apuesta parece ser a un juego de espejos, dos idiosincrasias que, en el fondo, son la misma. También se repite el tema en EL HOMBRE DE AL LADO". Además hay un cierto trabajo sobre la simulación que aparece una y otra vez en las películas. ¿Cómo piensan ustedes el tema de la simulación en relación con la clase media? Por otra parte, vemos también cuestión del "batacazo" como camino hacia el éxito. Está en EL ARTISTA como núcleo de la trama, en EL HOMBRE DE AL LADO con el diseño de la silla y en QUERIDA con el plagio a Lenon. ¿Cómo piensan ustedes esos temas?

Gastón Duprat:

Es el sector al que uno pertenece, uno no se tiene que adaptar. En principio somos nosotros. En otros casos, si uno quisiera retratar otras realidades, indígenas o cárceles, por ejemplo, no sé si nosotros podríamos hacerlo con naturalidad. Es la gente que conocemos, las mentalidades que conocemos, lo que tenemos al alcance de la mano.

Mariano Cohn:

Es el terreno más sencillo o más cómodo para nosotros. Todas las películas tienen algo de documental también en el retrato de esa situación. Nosotros

hicimos muchos documentales al principio, mucha televisión testimonial. Después terminamos haciendo cine y siempre está ese retrato, de temas que nos son cotidianos: la clase media, el arte, la televisión. Son los terrenos que conocemos y donde podemos opinar. Quizás sería muy extraño que hiciéramos una película como ELEFANTE BLANCO, por ejemplo, porque esa realidad no la sentimos propia.

Esteban Mizrahi:

¿Qué consideran que es hoy la clase media en Argentina? Porque las representaciones van cambiando. En la actualidad tenemos un gobierno que se piensa a sí misma como clase media pero que, al mismo tiempo, está además por fuera de ella. ¿Ustedes cómo lo ven?

Gastón 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 generara chispazos divertidos y contradictorios. Nosotros somos eso también, por eso lo conocemos. Algunas cosas de las películas las decíamos nosotros en serio. Después las pusimos en las películas y se convirtieron en chistes. Pero son textos propios. "Qué país feo" lo hemos dicho muchas veces, y lo dice el personaje de Leonardo en EL HOMBRE DE AL LADO. Todo el mundo se ríe de esa escena, por la ironía. Es material cercano. Y, por otra parte, me parece muy hipócrita la crítica esa de la clase media.

Mariano Cohn:

Es un lugar de análisis para dilemas ideológicos, porque supuestamente la clase media es progresista. Pero hasta un punto. Por ejemplo, en EL HOMBRE DE AL LADO, una cosa es lo que uno dice y otra cosa es lo que uno termina haciendo en una situación extrema. Llevar a la clase media a esas situaciones límites es un terreno fértil y divertido porque obliga a tomar posición. Entonces, en casi todas las películas está este juego de identificación en donde a veces

se puede adherir a un personaje, luego a otro, etc. Y después termina la película con un interrogante, sin tener una respuesta acerca de ese tema o ese dilema que se plantea. Creo que también es una buena manera de analizar las verdaderas ideologías de la clase media. No sirve de nada que te digan “yo soy progre, pienso como progre” y después termine haciendo todo lo contrario. En la clase media está esa contradicción a la vista.

Gastón Duprat:

Sí, la distancia entre lo que se dice y lo que se hace es un tema favorito en general. A mí me divierte eso. No doy ningún valor a lo que se dice, absolutamente ninguno. Directamente no escucho.

Mariano Cohn:

Sea de la clase que sea.

Esteban Mizrahi:

Lo que pasa es que en otras clases sociales parece que el valor de la palabra tiene otra importancia.

Gastón Duprat:

O que no haya tanta distancia entre lo que se dice y lo que se hace, tanta hipocresía.

Andrés Di Leo: Pensaba que la clase media se arroga para sí el ser la clase bien pensante. Porque es medida, equilibrada, no tiene más ni menos, trabaja, se esfuerza.

Mariano Cohn:

Está en condiciones de exigir también.

Andrés Di Leo:

Está en condiciones de exigir, pero no tanto. Tiene hipocresía. Y posicionarse como bien pensante te enfrenta a la práctica que demanda otra cosa que no podés llevar adelante.

Gastón Duprat:

Tal cual: hay una distancia entre lo que se dice y lo que se hace, entre lo que se dice y lo que tenés “acovachado” en la caja de seguridad.

Esteban Mizrahi:

Hay una escena en QUERIDA, donde Emilio Disi habla por primera vez con el diablo. Y entonces le dice, como pensando para sí mismo, algo parecido a "... o sea que si yo te vendo mi alma...". Y el diablo le responde más o menos los siguiente: "a mí me importa un bledo tu alma, no me interesa, nadie puede quererla comprar, no necesitás venderme nada". Esa escena condensa muchas cosas. En ese bar, que es una pintura de Olavaria, puesto como el lugar más “chato” y más feo del mundo, con un tipo que tiene una vida que sabe a conciencia plena absolutamente miserable y desperdiciada, pero que cuando llega el momento de ponerle valor a su alma dice: pará... Y la respuesta que recibe es letal: ¿Qué puede valer tu alma?

Gastón Duprat:

Si, ese es “el que habla”. En el caso del personaje de Emilio, es el que está en el sillón enfrente del televisor diciendo "este pelotudo...", "si yo estuviese ahí...", el que siente que no ocupa un superior en la vida social porque lo han “cagado”, pero si “lo llegaran a dejar, él...”, etc., etc. Pero todo desde el sillón de la casa. De todos modos, es más querible ese “bicho” que el otro, el exitoso de la clase media, el que tiene un discurso progresista. Me siento más afín con ese personaje perdedor que con el políticamente correcto, progre, con mano de obra en negro.

Esteban Mizrahi:

Hay un tema en EL HOMBRE DE AL LADO que entronca en la matriz cultural más profunda de la argentinidad, si se puede hacer una afirmación semejante. Me refiero a la confrontación entre civilización y barbarie. Hay una reactualización de esa discusión del *Facundo*, puesto aquí en dos modelos: Víctor que representa lo autóctono, la voz del interior (hasta es cordobés), irrumpe en determinado momento en la vida del otro, de Leonardo, que es la imagen de la civilización en América. Incluso emplazada en la casa que habita. En Leonardo

todo su discurso civilizatorio, internacional. Representa la civilidad, las buenas costumbres, el respeto. Un pedazo de Europa metido ahí, él vive en esa parcela y no quiere ver nada. Andrés (Di Leo) decía, a nivel simbólico varias veces en Argentina pasó esto, con el Peronismo y “las patas en la fuente”. O la alusión al “aluvión zoológico”. ¿Cómo ven ustedes esa idea de irrupción? Es como si tuvieras todo armado con una mirada y de repente está todo lo otro que se presenta...

Gastón Duprat:

Nosotros no lo vemos como contrapuesto. La atención y la razón se la vamos dando a uno y a otro. En toda la película y mientras la hacíamos también. Era más confuso que eso. Y estábamos disfrutando la confusión mientras la hacíamos y la interpelación que te propone esa confusión. De hecho somos más parecidos al asesino de la película que al otro. Y si hubiera que tener un amigo, probablemente sea más parecido al diseñador que al cordobés. Entonces somos realizadores involucrados en el dilema. Eso hizo a la película tener mucha sangre, mucha verdad y poco maniqueísmo.

Mariano Cohn:

Claro, terminaba siempre la película y decían "qué hijo de puta". “¿Cuál de los dos?” Era la pregunta. Hay mucha gente, que pensaba como el diseñador, decía: “Pobre tipo, hizo lo que pudo, la llevó hasta el final. Yo hubiera hecho lo mismo”.

Gastón Duprat:

Me sorprendió en un principio la gente que decía: “Bueno yo hubiese hecho lo mismo, le dio varias oportunidades”. O “Cedió muchísimo al haberlo dejado tener la ventana así. Trataba que no haya lío, de no llamar a la policía, de no llamar al abogado”.

Esteban Mizrahi:

Lo que nosotros vemos, es que ese personaje no puede sostener jamás su palabra, nunca. Incluso cuando critica a los estudiantes sus maquetas, después

cuando van caminando les dice: “Bueno...en realidad... yo... por ahí”. No puede sostener su posición ante su hija, tampoco ante su mujer, ni ante Víctor.

Gastón Duprat:

Fue un juego hacerlo, porque el actor es muy parecido al personaje, porque habla 14 idiomas, 3 alemanes diferentes según la zona, es un virtuoso de los idiomas, de la cultura y de la información. Él se divertía un poco haciendo eso. Entendía perfectamente para donde iba, de todas maneras eso que te decía Mariano (Cohn) de que genera mucha disparidad, fue por no pasarnos de cocción con el control, que respira así. Tiene cosas sueltas, sin control. De hecho, Rafael Spregelburd (Leonardo), cuando le leíamos el guión, nunca le parecía mal el razonamiento, salvo al final. Mentir con tal de arreglar algo, que no haya lío.

Esteban Mizrahi:

También es muy interesante el juego de proyecciones, porque ellos (el diseñador y su mujer) tienen miedo de que los espíen, pero los que espían al otro son ellos mismos. Todo el tiempo son ellos los que hacen aquello que temen del otro.

Gastón Duprat:

Porque les da miedo lo que piense ese cordobés. Si es uno parecido a vos por ahí no te daría tanto miedo. O sea, es distinto, por eso da miedo. Les molesta el cordobés, no tanto que los miren.

Mariano Cohn:

Otra cosa que tiene que ver con esto es el punto de vista de la película. Y es que está siempre en la casa del diseñador. Entonces ahí siempre sentís la opresión del juego de que te observen y observar al vecino también. Está concentrado. Nunca la cámara está del otro lado. Nunca ves lo que ve el vecino de ellos.

Gastón Duprat:

Está la irrupción del cordobés, estás teniendo la observación del diseñador todo el tiempo.

Andrés Di Leo:

Incluso cuando Leonardo va a la casa, se ve desde la casa de él.

Gastón Duprat:

En los estrenos recogimos problemas de vecinos hermosos, vibrantes como este. Decenas tenemos anotados, con connotaciones muy profundas también. Pareciera que es el último reducto. Agachás la cabeza todo el día en la calle, en el trabajo y en tu choza te convertís en un nazi de la Gestapo. Y eso en la película no está tan marcado.

Esteban Mizrahi:

Pero sí en el corto LA ÚLTIMA FRONTERA.

Gastón Duprat:

Claro, es eso, no permito que un cable pase por ahí arriba, voy a matar al vecino de un balazo, de decir que sí, guardártela, los problemas domésticos son el último reducto, no toleran nada y terminan muertos porque un aire acondicionado goteaba.

Esteban Mizrahi:

Ese es otro tema, el de la vecindad.

Esteban Mizrahi:

Víctor siempre lo interpela (a Leonardo) como vecino. Y a Leonardo le repugna porque para él Víctor es el hombre de al lado, no un vecino. Un vecino supone una trama, cuidado mutuo, pertenecer a un colectivo. Entonces se le erizan los pelos de pensar que Víctor, "ese tipo", puede ser su vecino, que habita el mismo espacio. No lo puede tolerar de ninguna manera.

Gastón Duprat:

Tal cual. Lo que refleja esto último es LA ÚLTIMA FRONTERA. Porque Leonardo, parece un tipo tolerante. Al final hace lo que hace. Pero toda la película intenta,

dice: “bueno, no está tan mal, es un vidrio fijo”. Todo lo que hace es razonable, es un asco el tipo, pero su conducta no está mal, es de ceder, todo el tiempo. La película tuvo esa densidad por los actores, muy parecidos a sus personajes, muy compenetrados con los discursos de sus personajes también. Y también, como se filmó en tiempo cronológico tampoco se conocían al principio. Se fueron conociendo con la película, por lo que cada escena era un conocimiento personal del uno y del otro que son el agua y el aceite en la vida real. Inclusive hasta más que en la película. Rafael anda con un té inglés por si va a algún lugar y no tienen el que él toma y Daniel está escribiendo “Los monólogos del culo” y me pidió ayuda. Es un tema que nos gusta. Nos cuentan cosas imposibles de imaginar, por el nivel de profundidad. Ves una rubiecita de ojos celestes frágil, con una historia tremebunda con un vecino. Es impublicable. Por eso no se cuenta, por la vergüenza, hay cosas muy cobardes, muy vergonzosas que no se pueden contar a nadie. Por eso quedan. El tema de la película invitó a sacar eso.

Mariano Cohn:

Después está el típico vecino soltero, y el matrimonio, que el soltero se dedica a destruirlo, porque cuando tenés un matrimonio hay mucho para perder. Como el caso de esta chica (la “rubiecita” de la que habla Duprat) que tuvo un problema con el vecino y al otro día, le rompieron todos los vidrios del auto, lo mearon e hicieron una pintura.

Gastón Duprat:

Fue el marido a quejarse porque estaba la música alta. Esa ya es una escena temible en el cine. Te tenés que enfrentar a una situación solo, personalmente, sin las fuerzas policiales detrás, ni la ley, ni la justicia, ni los abogados, ni tus papás. Solo, con tus herramientas humanas, masculinas, frente a otro. Es muy arriesgado.

Mariano Cohn:

Y se agrava si todo eso lo está viendo tu esposa, como pasó en la película y en el caso de esta chica...

Esteban Mizrahi:

Como cuando Leonardo le dice a la mujer: “No. Yo lo mato”, aparece el tema de la mirada de la esposa.

Andrés Di Leo:

De hecho, no hay una legislación que lo ampare. En la película el funcionario le dice: “No, estas cosas pasan, tenés que bancártelas”.

Gastón Duprat:

Supongamos que haya (una legislación), después lo seguís teniendo ahí. Por eso tenés que ponerte humano, y ver qué nivel de solidaridad manejas, y qué nivel de atención tenés con el otro. Por eso es muy intensa la situación. Te muestra entero, cuánto cedés, cuánto entregás. Es muy sensible y dice muchísimas cosas.

Esteban Mizrahi:

¿Qué representa para ustedes la figura del Estado? Porque está ausente y presente al mismo tiempo. Leonardo invoca todo el tiempo la figura del Estado como garante de los derechos individuales, de la privacidad, y de las normas de urbanismos.

Gastón Duprat:

Eso, que el Estado ausente y presente al mismo tiempo, es en lo que caemos en cuenta nosotros cuando tenemos una situación así, lamentablemente.

Mariano Cohn:

Lo que pasa es que el Estado está 200 años atrás de lo que pasa. Acá en la Casa Curutchet hay un edificio de 500 pisos con ventanas. Qué vas a discutir a partir de ahí si hay un edificio con 500 ventanas, si un “tipo” quiere una ventana para que le entre un poco de luz.

Gastón Duprat:

Pero esas 500 ventanas son legales.

Mariano Cohn:

Legales, pero te ven igual. Por eso te digo que están atrasados, el urbanismo no coincide con la legalidad. Los barrios están superpoblados, con ventanas que se abren. Es obvio ,si tenés que tener sol. ¿O no vas a tener sol?

Gastón Duprat:

Pero también está bueno que el Estado no llegue hasta ahí, que uno se las tenga que arreglar solo.

Esteban Mizrahi:

¿Eso no es una tensión permanente que está en el discurso de la clase media contemporánea? Me refiero al discurso de la seguridad y del rol del Estado. Como en los countries o barrios privados: “Yo quiero que me protejan y estar encerrado. Pero al mismo tiempo quiero tener privacidad, no quiero que el tipo de la guardia sepa con quien me encuentro, con quien entro y quien salgo”. Lo mismo pasa con el Estado: “No quiero que me pinchen el teléfono. Pero tampoco quiero que entren terroristas y hagan un atentado”.

Gastón Duprat:

Yo tengo admiración por la gente que puede resolver estas cosas con su palabra, con carisma o con afecto. De hecho hay una historia parecida que le pasó al guionista de la película que es Andrés (Duprat), mi hermano mayor. Tuvo un problema con un vecino, no de esta dimensión, por una ventana. Andrés es Director de Artes Visuales de la Nación, está siempre rodeado de artistas alemanes, holandeses. Entonces, cuando contaba su historia a amigos como a Juan Cruz Bordeu, artistas holandeses en residencia, escuchaba cosas como “ponele veneno de ratas en el tanque de agua”, “hacele una denuncia por robo”, etc. Las argumentaciones más atroces y viles, por parte de artistas europeos de Holanda, del primerísimo mundo, con argumentaciones nazis. Eso originó la película, es decir, su relato de las soluciones reales que les proponía la gente bien, sofisticada, culta y preparada, artistas nada menos, para solucionar ese tipo de problemas. Llamar a la “cana” era lo más liviano.

Mariano Coh:

Son temas que producen gran contradicción. No hay manera de llegar a una solución, los dos tienen razón. Como en la película, los dos tienen razón.

Mercedes Potenze:

Igual lo interesante en la película, que es nuestra hipótesis, es que cada uno de esos vecinos representa algo que nosotros reconocemos como argentinidad. Nosotros conocemos y reconocemos en Daniel Aráoz un hombre argentino y en Rafael Spregelburd lo mismo. Eso me parece que es lo rico de la peli. Y me parece que también por eso se puede ver de otra manera en el extranjero, vinculado a los problemas de vecindad. En nuestra lectura, lo que nos divirtió tenía que ver con esas dos figuras que entraban en tensión.

Esteban Mizrahi:

Y además hay dos matrices culturales en lo que se juega la Argentina. Hay un cierre de la película, que es el inverso al de *"El Matadero"* de Esteban Echeverría. En este sentido, la película es mucho más cercana a lo que efectivamente pasó en nuestra historia. El discurso homicida, genocida, es el discurso de la civilización. Vemos ahí como una especie de sinceramiento. Incluso el que muere es el que intenta resolver las cuestiones en términos de amistad, el que apela a la amistad y no a la ley, el que apela a la vecindad y no a la rigidez de las normas.

Gastón Duprat:

Eso estuvo muy debatido. Y también cómo mata un bicho así (Leonardo).

Esteban Mizrahi:

No mata, no se anima ni a eso.

Gastón Duprat:

Es como mataría cualquiera de nosotros.

Esteban Mizrahi:

Habría que verlo, puesto en situación...

Gastón Duprat:

Es una manera de matar bastante lógica, no hizo nada. “Me da ocupado”, inclusive intentó. Quedó un registro astral de que lo hizo. Y después echó a la familia e hizo eso solo. Sí, estuvo mega debatido el tema del “chorrito” que entra. El chorro que le dispara lo hace en un estado de confusión, porque Aráoz le está apuntando al otro a la cara, diciendo zafaste pibe, aleccionándolo bien, para dejarlo ir. Pero en la imagen parece que lo va a reventar. Y el otro tira en defensa de su compañero, malinterpretando la escena. Fue bastante debatido el tema del chorro, para que no quede como chorro de radio 10, “chorro”, “asesino”. Le estaban por matar a un amigo.

Mariano Cohn:

También está el tema de la seguridad privada, que nunca viene. Falla ese sistema, lo discutimos bastante. Tenían el botón de pánico, pero el parapolicía no vino nunca. Que es normal, puede pasar. Son muy informales, está bien retratado también ese punto.

Esteban Mizrahi:

Otra cuestión que teníamos para charlar con ustedes es el discurso de la modernización. Muy vinculado con el arte, como una fuga identitaria hacia Europa, o hacia una cierta constelación primermundista. Que no está emplazada en ninguna parte, que no tiene territorialidad.

Gastón Duprat:

Bueno, conocemos mucha gente así, que son buena gente igual. Da la sensación de que el cosmopolita “está cagado” ya.

Mariano Cohn:

Está sobre-informado.

Gastón Duprat:

Están con el pie en ningún lado. La gente que vivió en muchos países queda pedaleando en el aire. No hablan ningún idioma, aunque hablen 400, no importa.

Mariano Cohn:

Es el tema de pertenecer a un lugar: por más feo que sea pertenecés a acá. Por más que no quieras. Como en "EL ARTISTA", la visión de Italia es tremenda, cuando llega a Italia como meca del arte contemporáneo lo tratan como el ojete. Después en "QUERIDA", cuando el diablo va a hacer otra de las suyas a Francia dice: "Culto y bruto dos veces bruto". Ahí dinamitás toda esa posición del afuera. Tanto en "EL ARTISTA" como en "QUERIDA" se derriba eso. Todo eso del primer mundo no existe. Sos de acá, te vas a morir acá, te van a enterrar acá, velar acá a la vuelta.

Gastón Duprat:

Eso de bruto y culto está en el libro que hizo Alberto Laiseca sobre la película. Tiene más humor que la película. Ahí dice la frase y trabaja sobre la diferencia entre lo que se dice y lo que se hace. Esto es un tema de diversión nuestro, la intelectualidad, lo que dicen los intelectuales. Nosotros somos cero intelectuales, yo hablo español únicamente, no somos eruditos de cine ni de nada. Pero nos pasamos analizando a la gente que dice saber cosas sobre algo. Lo único que importa, aunque suene un poco brutal, es lo que hacés. O qué nivel de solidaridad tenés con el prójimo, o cuánta plata tenés ahorrada vilmente en una caja bajo tierra, más allá de la ideología que creas tener o que digas tener.

Andrés Di Leo:

Hay un tema que es el de la intelectualidad. Nosotros como estudiosos de la filosofía estamos dentro de eso y luchamos por no ser unos intelectuales deslindados. Y eso es lo que le pasa a Leonardo, me parece. Y me parece que eso pasa en la intelectualidad Argentina en general.

Gastón Duprat:

Y agregaría el tema de que parece que con un anuncio de una idea ya se está liberado de culpa y cargo. Me gustaría saber cuántas mucamas en negro tiene alguien de Carta abierta. Cuántas cuentas afuera, cuántas propiedades. Eso también es la cuestión del discurso. Eso no está muy dicho. Ahora más que

nunca, digo: "Estoy de acuerdo con el matrimonio igualitario" y ya está. Ya soy bueno, desde mi casa, no tuve que hacer nada, no tuve que entregar nada de mis horribles cosas. Es muy fácil adherir así, gratis, a las causas. Sólo basta con decirlo, no se te pide nada: "Yo estoy a favor de que no haya hambre en el mundo". Listo. Nosotros somos *free lance* con Mariano, que hace veintipico de años que no tenemos empleador, ni ingresos fijos. Y cada vez que estamos en la calle para pagar el teléfono se nos hace muy patente esa realidad. El amarrete que ahorra como un hámster, de izquierda o de derecha, es absolutamente igual.

Esteban Mizrahi:

En realidad no es igual, el de izquierda es peor, porque salva su conciencia. El de derecha dice, "tengo una visión hiperconservadora", "los seres humanos son una mierda". En cambio, el otro encima quiere tener una excelente reputación y sentirse bien. Es más repugnante.

Gastón Duprat:

De todas maneras con Mariano, porque pertenecemos al mundo del arte, o del cine o lo que fuere, no podemos evadirnos de eso. Terminás siendo así porque la realidad misma te obliga. No podés decir todo el tiempo lo que pensás, ni actuar en consecuencia. El mundo laboral es durísimo como para eso.

Esteban Mizrahi:

Yo trabajé la película EL HOMBRE DE AL LADO con supervisores de todo el país. Eran todos victorcistas. Es muy interesante ese contexto porque se trata de las burocracias educativas del país.

Gastón Duprat:

Sin embargo, un intelectual, un pintor muy amigo nuestro, Tulio de Sagastizabal, que es un pintor muy fino, muy preparado, un estudioso de la pintura y la teoría del arte, vio la película, y aún viviendo de una manera muy humilde, de sus talleres, etc., a él Leonardo le pareció bárbaro.

Mercedes Potenze:

A mucha gente le pareció una peli insoportable. Tengo compañeros que la odiaron, no la pudieron ver, la pararon.

Patricia González López:

Es insoportable verse a uno mismo.

Andrés Di Leo:

Eso es lo que pasa.

Mercedes Potenze:

Esa es la lectura que uno puede hacer cuando escucha eso.

Gastón Duprat:

Nosotros la pudimos hacer y escribir, filmar porque estaba muy cerca de lo que nosotros haríamos (sin asesinar a nadie). Lugares comunes, cómo resolverías esas cosas, con mentiras, o yendo para adelante, haciendo abuso de autoridad, exagerando por todos lados, abusándose de alguien que no sabe, son prácticas que uno conoce.

Esteban Mizrahi:

En relación con eso nosotros estábamos tentados a pensar que lo autóctono está encarnado sólo en Víctor. Y la visión europeizante, civilizatoria, encarnada en Leonardo. Pero a esta altura me parece que, si hay que hablar de algo así como constitutivo de lo argentino, eso serían los dos. Porque la tensión es lo que nos constituye. Después de 200 años de historia, hoy lo constitutivo es la tensión misma. Leonardo también es argentino.

Gastón Duprat:

A parte es consecuente con lo que dice. Cómo vive, cómo viste, cómo piensa, cómo diseña... No es un mentiroso que finge ser de una manera y es de otra. Esa tensión es interesante. A mí me encanta la parte que Víctor dice: "¿Me mandás un abogado? Estamos en La Plata, Buenos Aires, Argentina y querés un abogado".

Mariano Cohn:

También es detestable Víctor: es un manipulador.

Esteban Mizrahi:

La escena del teatrillo es una bestialidad.

Gastón Duprat:

Ese es un artista rosarino que se llama Carlos Herrera.

Esteban Mizrahi:

Esa escena además es perversa. Tiene un erotismo perturbador.

Gastón Duprat:

Si, fuera de lugar.

Mariano Cohn:

Y creatividad también.

Esteban Mizrahi:

Y seduce a la nena.

Gastón Duprat:

Tiene esas contradicciones (la película), la podés odiar pero no te podés dormir. Te interpela mucho, te hace permanecer muy activo. Esa variación de personajes contrapuestos que allí se da, no es normal en el cine y te genera una actividad cuando la hacés.

Mariano Cohn:

Esa tensión me parece que en la realidad es mucho más confusa y ambigua. Los dos tipos tienen gestos horribles, miserables, son egoístas, son tolerantes por momentos, quieren agradar, mienten. Parece que en la realidad no hay una división por más pared que haya. Es ambigua como la realidad misma, a veces los tipos tienen gestos nobles, a veces no, va fluctuando y cambiando. El otro día veía INFANCIA CLANDESTINA y no es todo así. Todo es mucho más ambiguo que como allí se muestra: Murió Perón y a partir de ahí los militares empezaron a hacer grupos de tareas. ¡Pará! ¿Cómo es? 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.

Gastón Duprat:

Surgió de un problema por una ventana, le pasó a Andrés, mi hermano, que vive en una casa común, en Congreso, y él nos lo contó como una pesadilla que estaba viviendo. Y no decía que lo iba a matar. Se reía de los consejos de los artistas holandeses. Pero llegaba a padecerlo y sentirse humillado por la situación. Nació de algo muy visceral, muy real y nosotros le dijimos que era una película. En Estados Unidos nos preguntaban si había muchos de ese Víctor. Y nosotros les dijimos que sí. A ellos les parecía más excéntrico ese tipo de bicho, con esa ambigüedad que también maneja Daniel Aráoz en su vida real. Frases como "Te como los huevos" y toda esa poesía que dice él. Y a la vez es un señor burgués que vive en una casa tipo Mafalda. Es el papá de Mafalda.

Esteban Mizrahi:

Leonardo tiene cierta fascinación con Víctor. Como cuando cuenta la situación con el trapito, etc.

Gastón Duprat:

Eso sucedió en la realidad. Un día el vecino lo capturó a Andrés para mostrarle los planos, lo metió en la *Trafic* color negra, como en la película. Destrababa situaciones de tensión con facilidad. Mi hermano no podía con el tipo, era muy débil. La historia real terminó con que hay una ventana.

Esteban Mizrahi:

Lo que vos comentás de Víctor es lo mismo que pondera Sarmiento de Facundo, de Rosas, en la "barbarie" se manejan como pez en el agua. El tipo que es de la barbarie, que conoce sus códigos, que ve, que no desconoce el lenguaje, etc.

Esteban Mizrahi:

EL ARTISTA es lo más parecido a esos cuadros vacíos. Y el arte aparece también ahí como espacio de proyección para el “batacazo”, para la salvación personal en el sentido material del término. ¿Cómo lo ven ustedes?

Mariano Cohn:

En EL ARTISTA está la obra, existe materialmente.

Gastón Duprat:

Es una mentira eso del batacazo, de la mancha de dentífrico, una porquería, y que la vendan. No es tan fácil. Eso es lo que dicen las viejas que no entienden. Detrás hay mucho trabajo.

Esteban Mizrahi:

Lo que se muestra en la película es dos vacíos, está la obra pero está ausente, no aparece. No hay una sola representación de la obra.

Mariano Cohn:

Está el viejo. Está la técnica. Está el aprendizaje. Que hace la evolución.

Esteban Mizrahi:

Y el que aprende o lo repite.

Mariano Cohn:

Adquiere técnica, se convierte en un asistente de lux.

Gastón Duprat:

Es lo que pasa en el arte. Si ya tenés un *background*, te ponés los auriculares y vendés por millones, por la firma, una mancha. Pero como punto de llegada, no en un principio. Ni siquiera en las galerías chantas de Palermo Hollywood pasa eso. Y Andrés lo relacionaba con el *Art Brut*. Ese fenómeno de artistas locos, etc. Pero si después vos lo estudiás un poco, como lo hizo el enfermero de la peli, lo sacás. O quedás como artista conceptual, como concepto. Pero me parece que no hay artistas que nazcan conceptuales. Tampoco queríamos

adherir a la imagen de: arte contemporáneo igual chantada. Y también queríamos reducir la crítica, porque si uno va a un *vernissage* es mucho más gris, más “chantún”, mentiroso, lleno de personajes mucho más ridículos.

Esteban Mizrahi:

Sería más inverosímil.

Gastón Duprat:

Ese que dice: “Muy rico todo”. A Ferrari le pasó. Uno fue a la muestra y le dijo eso.

Esteban Mizrahi:

Un compañero se preguntaba sobre lo exagerado que está el carácter inexpresivo del personaje principal.

Gastón Duprat:

Fue para fortalecer esto de que el ropaje de artista era actuado en él. La casa que estaba toda rota, se convierte en todo blanco minimalista, hay que hacer esto. Es para poner más en evidencia esas formas, tenés que tener una novia linda, joven. El tipo se lo creía más y ponía menos en evidencia su rol impostado. Después también por un tema de dirección, porque era la primera película de ficción y preferimos siempre manejar tonos bajos, por las dudas, en la actuación, en la puesta, en la cámara. Él es frío, gélido, es un mecanismo para controlar las cosas. Decidimos la cosa más taciturna, y toda la puesta en escena. Decidimos los planos secuencia. Era algo exagerado pero era una manera de controlar las cosas. Si la escena estaba, estaba entera. Es una manera de aprender, cerrándote caminos y evitando disparates que uno ve en el cine argentino pensando que uno tiene todos los recursos. Era un ropaje, un *look*, una manera de hablar, tres libros leídos. Lo del comprador también pasa, entonces, el artista compra un combo que se completa con el *look* del artista, y ahí compra. Y a veces pide a medida.

Mariano Cohn:

También estaba el tema de que el enfermero tenía que entender ese personaje. Era un paracaidista. Tenía mucho miedo de meter la pata.

Gastón Duprat:

A parte los artistas jóvenes no tienen ese análisis, son más simples, no tienen una visión del mundo, están todo el día pintando en un taller. Es gente más hermética. En este caso era más técnico pero para protegerse. Había mucho miedo de hacer cualquier cosa. Hay lugares en los que uno piensa que sabe y puede hacer desastre.

Andrés Di Leo:

Los encuadres que le cortan la cara.

Gastón Duprat:

Las cámaras las hace él (Cohn) con mi consentimiento. Es la búsqueda de cierta composición plástica más allá de la escena. Si siente que el plano se sostiene estéticamente se soslaya el contenido de la escena.

Mariano Cohn:

También hay una cuestión económica de los cortes. Cuando un plano tiene peso específico como para tolerarlo, resistirlo; y cuando es necesario, cambiarlo. En las películas hay planos, contraplanos, que no dicen nada y son funcionales al texto o a un tiempo narrativo que se usa en ese momento. Y las películas quedan viejísimas al instante.

Gastón Duprat:

Subraya el punto de vista del director agregado a la escena.

Mariano Cohn:

Generalmente eso lo decide un técnico, a lo sumo un director de fotografía.

Gastón Duprat:

Si te tomás un poco más de trabajo podés aportar un punto de vista que ayude. Que sea una toma única. Si te animás a decidir una toma está la firma del director de la escena y a mí me gusta verlo.

Mariano Cohn:

A veces podés criticar a una película por exceso de eso, porque le competís al actor, al director, sin querer.

Esteban Mizrahi:

Bueno. Da para seguirla. Muchísimas gracias por su tiempo y por la buena predisposición para con nuestra investigación.

Conclusiones

El título de la recopilación de textos del crítico francés Serge Daney puede ser un buen punto de partida para pensar uno de los aspectos filosóficos de la investigación realizada. Daney postula el cine como un “arte del presente” (Daney, 2004) y vemos, en efecto, que desde el título de este proyecto hasta los trabajos en los que se materializó, se trata de pensar un presente espeso y en constante devenir, pero que justamente por eso resulta inapropiado pensar como “un” presente. Es más adecuado, en cambio, hablar de la copresencia de múltiples procesos, con temporalidades y velocidades heterogéneas, que al ser pensados en conjunto generaran un presente como tiempo del *cambio*. Se trata de una especie de caleidoscopio en el que se incrustan múltiples duraciones con distintos ritmos y velocidades.

En este sentido, no sólo el presente es una de las dimensiones del tiempo (junto con el pasado y el futuro), sino que él mismo debe ser concebido como pluridimensional. Tal pluridimensionalidad radica tanto en la relación problemática de las instituciones estatales mantienen con las subjetividades que las habitan como en las persistencias de estructuras teológico-políticas y culturales, o bien en las distintas maneras de pensar un espacio complejo como el conurbano bonaerense y en los efectos subjetivantes de la memoria.

Con ello se fue dibujando es un mapa de múltiples entradas en el que se trata de pensar el presente como tiempo del cambio. Pero en este punto, “cambio” no hace referencia a ningún acontecimiento ruidoso o fechable sino más bien a procesos heterogéneos que hay que pensar como movimientos geológicos que se producen lentamente, muchas veces de manera imperceptible. Esto puede generar una fractura en las subjetividades que habitan este momento, lo que se expresó muchas veces a partir de la “impostura” o el cinismo, como inadecuación de ciertas estructuras a lo que está aconteciendo.

Pensar el cine como “arte del presente” implica que la imagen audiovisual puede ser un modo de pensamiento que, al contrario del “búho de Minerva” hegeliano, que sólo levanta vuelo en el ocaso, emprende su vuelo con la aurora del nuevo día y acompaña los procesos de cambio en su emergencia.

La aparición de estos fenómenos nunca es repentina, sino que tiene su tiempo, su demora en suceder. En medio de esa demora se paran los cineastas que

trabajamos, entre la persistencia de estructuras de pensamiento, instituciones y subjetivaciones antiguas, y un mundo nuevo emergente que, precisamente por eso, está aun sin terminar y requerido de pensamiento. Los directores se ubican, entonces, en un plano intermedio entre la persistencia y la inminencia.

Desde este punto de vista se abordó, en primer lugar, el film de Pablo Trapero, EL BONAERENSE, como un modo de acercamiento a las tensiones entre un Estado en retirada y las subjetividades que habitan sus márgenes de manera necesariamente precaria. En ese análisis, se llegó a la conclusión de que en este film, Trapero muestra 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 paradójal: 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. Con la retraída 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.

En segundo lugar, la investigación en torno al cine de Pablo Trapero nos llevó a analizar los distintos modos de representación del conurbano bonaerense en la cultura argentina contemporánea, concentrándonos principalmente en otro de sus filmes: CARANCHO. Con el objetivo de iluminar la postura del cineasta de La Matanza, resultó fructífera la comparación con el escritor Juan Diego Incardona, perteneciente tanto a la misma generación como al mismo partido bonaerense

que Trapero. Se trata, no obstante, de dos posturas opuestas, tanto por su estética como por su concepción del imaginario bonaerense. Allí donde la apuesta del escritor queda fijada en la idea del conurbano como un lugar de persistencia fantasmática de políticas e imaginarios del pasado en una apuesta estética que tiene mucho de realismo mágico; en el cine de Trapero, en cambio, asistimos a un realismo donde lo viejo persiste en lo nuevo pero bajo la forma de ruina sin potencial. Ejemplo de ello es la imagen ruinosa del hospital en la película. Se puede ver, entonces, que mientras en Incardona la resistencia de la memoria peronista *está allí* no sólo para la nostalgia sino también como reserva para algo futuro; 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, por eso los protagonistas buscan la huida, el escape, como único camino posible de salvación.

El abordaje del cine de Pablo Trapero culmina con una aproximación al film *EL ELEFANTE BLANCO* desde una perspectiva que en cierto modo reúne algunos de los aspectos trabajado en los filmes anteriores. En el caso de este film, el punto clave para pensar el cambio social es la dicotomía entre dos modos diversos de acción política representados por sus protagonistas. Julián expresa un modo de intervenir en el mundo obediente y mediado por la institución, mientras Nicolás se acerca a la sociedad de una manera abierta, directa y desobediente. Estos dos personajes encarnan perfiles teológico-políticos opuestos, dos paradigmas políticos que luchan por el dominio de lo público. El primero está abierto a la trascendencia, es vertical e institucional; el segundo, en cambio, es inmanente, horizontal y anti-institucional. En el marco de un pensamiento acerca de la intervención de los curas villeros en la realidad social del conurbano, lo que muestra Trapero es la incapacidad de estos dos paradigmas para dar cuenta de los nuevos problemas a los que se enfrentan. Este fracaso, sin embargo, es tomado como una oportunidad para pensar y crear nuevas formas de acción política en el marco de un siglo XXI en el que las viejas categorías forjadas en la modernidad europea, sobre todo en torno a la categoría de Estado soberano, resultan insuficientes para pensar las nuevas realidades latinoamericanas.

Otro cambio social que marcó los últimos diez años fue el relativo a las políticas de la memoria y los derechos humanos. En efecto, luego de más de una década de formar parte de los movimientos sociales y de oposición a los gobiernos de turno, las políticas de promoción de la memoria de la última dictadura se transformaron, a partir del año 2003, en políticas de Estado. El cine argentino, como forma de pensamiento acerca de lo real, aportó una gran cantidad de imágenes y relatos que permiten pensar el acontecimiento de la dictadura. Pero así como el pensamiento en torno a este problema fue cambiando en el plano político-social, el cine también tiene su historia en los modos en que abordó estos temas. Luego de un relevamiento de los distintos modos en que el cine abordó este tema en la posdictadura, nos concentramos en la producción de Lucrecia Martel, por entender que allí se juega un nuevo modo de abordar la cuestión de la memoria. El cine de Martel aporta una nueva capa de sentido a lo pensado en distintos ámbitos desde el advenimiento de la democracia y, sobre todo, en los diez años que este proyecto de investigación tiene por objeto. El análisis de LA MUJER SIN CABEZA nos permitió abordar un cierto modo de subjetivación argentina en relación a la memoria y la responsabilidad en el marco de la política de las últimas décadas. Concretamente, la resistencia propia de la subjetividad de las clases media y media-alta, que rehuyen todo trabajo anamnético. En este sentido, este film relata una historia particular que puede ser considerada metonimia de cierto modo de ser socio-cultural.

El problema de la memoria, pero esta vez haciendo hincapié en la idiosincrasia propiamente argentina en tanto constitutiva de modos de ser singulares, fue el tema general de abordaje de los filmes de Mariano Cohn y Gastón Duprat. Se abordó en primer lugar el film EL HOMBRE DE AL LADO que, en palabras de los propios directores, intenta mostrar “la diferencia entre lo que se dice y lo que se hace”. La película está centrada en dos personajes. Por un lado, Leonardo (Rafael Spregelburd), un prestigioso diseñador que vive en una casa diseñada por Le Corbusier. Por el otro, Víctor (Daniel Aráoz), un rústico y avasallador vendedor de autos usados. Las negociaciones, argumentaciones, situaciones, encuentros y desencuentros, alojan un inconsciente que determina los modos de ser de los personajes, su proceder, y que nos insta a plantear la pregunta por

la identidad nacional. La posible respuesta, como vimos con claridad en este film, sigue pasando por un nuevo ajuste de cuentas con la dicotomía que, desde sus inicios, marcó el pensamiento y la política argentinos: la oposición sarmientina entre civilización y barbarie. A partir de allí, surge la hipótesis de que el modo de ser retratado se subjetiva a partir de la adopción de sucesivas máscaras, que atentan contra cualquier posibilidad de un ser auténtico.

La oposición entre civilización y barbarie también marcó nuestra interpretación de otro film de estos realizadores: QUERIDA, VOY A BUSCAR CIGARRILLOS Y VUELVO. Esta vez, sin embargo, el eje no está tanto en la oposición clase media vs. clase popular, sino que el mismo se desplaza hacia la oposición (también presente en EL HOMBRE DE AL LADO, aunque en segundo plano) centro vs. periferia. Se trata en este caso de la exploración de otra variante del típico argentino medio: perdedor y resentido con su propio país, con la mirada siempre puesta en el “primer mundo”. Un tipo de subjetividad atravesada por el proceso de dominación socio-cultural que Armando Poratti denominó el “antiproyecto”, cuyo objetivo principal fue la destrucción del trabajo en tanto dato antropológico fundamental. En el análisis de este film se corrobora un rasgo típico de ciertos modos de subjetivación argentina: el desprecio del trabajo en favor de la búsqueda del azar y la impostura que, en el intento por operar la sutura imposible de una realidad desgarrada, parece condenada a repetir siempre los mismos fracasos.

Al abordar una serie de procesos de cambio tan diferentes, la investigación misma resulta heterogénea, aunque unificada a partir de ciertos temas que de una forma u otra recorren todos los capítulos. Sin embargo, la unidad temporal del presente como tiempo del cambio de una sociedad que intenta tramitar las consecuencias de más de cinco décadas de aplicación del antiproyecto de sumisión incondicionada constituye el hilo conductor de toda la investigación. Un hilo conductor que unifica términos heterogéneos a partir del análisis de obras cuyas ideologías estético-políticas resultan a su vez muy diversas. Tal diversidad da cuenta de una heterogeneidad objetiva: la del presente argentino, que intentamos pensar junto a los cineastas elegidos.

Bibliografía

- AAVV (2011). "El movimiento social del 15 M" en *Revista internacional de pensamiento político*, 6, pp. 263-286.
- Adorno, Th. (2002), *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*, Madrid, Editora Nacional.
- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*, Valencia, Pre-Textos.
- Agamben, G. (2006). *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*, Madrid, Trotta.
- Agamben, G. (2010), *Ninfas*, Valencia.
- Aguilar, G. (2008), *Estudio crítico sobre EL BONAERENSE*, Buenos Aires.
- Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Alarcón C. (2012a). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Buenos Aires,
Aguilar.
- Alarcón, C. (2012b). *Si me querés, quereme transa*, Buenos Aires, Aguilar.
- Concilio Vaticano II: 50 años* (2012). Buenos Aires, Agape Libros.
- Amado, A. (2009) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.
- Apra, G. (2008), *Cine y políticas en Argentina, Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Los Polvorines: Universidad Nacional General Sarmiento, Biblioteca Nacional. Del Estal, E. (2010). *Historia de la Mirada*, Buenos Aires, Atuel.
- Badiou, A. (2003) "El cine como experimentación filosófica", en Yoel, G., *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*, Buenos Aires, Manantial, pp. 23-81.
- Becher, R. (2011), *Recta Final*, 1ª ed., Buenos Aires: Milena Caserola.
- Benjamin, W. (2009), *Estética y política*, Buenos Aires, Las cuarenta.
- Bernini, E. (2003), "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, nro. 4, Buenos Aires, pp. 87-105.
- Biblia de Jerusalén* (2009), Dir. Ubieta López, Bilbao, Desclée de Brouwer.
- Blumenberg, H. (2008). *La legitimación de la Edad Moderna*, Valencia, Pre-Textos
- Bonitzer, P. (2007), *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Borhi, F. (2009), "Cuerpo y subjetividades en las sociedades de la incertidumbre", en Scribano, Adrián (comp), *Cuerpo (s), Subjetividad (es) y Conflicto (s), Hacia una sociología de los cuerpos y las emociones desde Latinoamérica*, Buenos Aires: CICCUS, CLACSO.

- Bresson, R. (1979), *Notas sobre el cinematógrafo*, México.
- Bourdieu, P. (1990), *Sociología y cultura*, México: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Candia, M. E. (2013), "Cuestión de hábito, por qué estamos obsesionados con el dólar", en *El Cronista*, Finanzas y Mercados, Lunes 1° de Julio.
- Caimari, L. (2007). "La ciudad y el miedo" en: *Revista Punto de Vista*, Nro. 89, Buenos Aires, Diciembre.
- Caramés, D., y D'lorio, G. (2007), "Los intelectuales y el fantasma de la ciudadanía" en: *El río sin orillas*, Nro. 1, Buenos Aires, Octubre/2007, pp. 72-80.
- Castel, R. (1995). "De la exclusión como estado a la vulnerabilidad como proceso" en: *Revista Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, Nro. 21, Barcelona.
- Castel, R. (2004), *La inseguridad social. ¿Qué es estar protegido?*, Buenos Aires.
- De Biase, M. (2010), *Entre dos fuegos: vida y asesinato del padre Mugica*, Buenos Aires, Editora Patria Grande.
- Daney, S. (2004), *Cine, arte del presente*, Buenos Aires.
- Deleuze, G., (2002), *Diferencia y repetición*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Deleuze, G. (1985), *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona.
- Deleuze, G. (1987), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona.
- Deleuze, G. (1987), *Foucault*, Buenos Aires.
- Deleuze, G. (2007) "¿Qué es el acto de creación?" en *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*, Valencia, Pre-Textos, pp. 281-289.
- Deleuze G. / Guattari, F. (1988), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia.
- Derrida, J. (1998), *Políticas de la amistad, seguido de El oído de Heidegger*, Madrid, Trotta.
- Descartes, R. (2009), *Meditaciones metafísicas*, Madrid, Alianza.
- De Sousa Santos, B. (2003), *La caída del Angelus Novus: Ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*, Bogotá: ILSA, Universidad Nacional de Colombia.
- Didi-Huberman, G. (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós.
- D'lorio, G. (2013), "La lengua popular. Notas sobre Huellas de un siglo", en: D'lorio G. / Galazzi L. / Lucero G. (Comps.), *Formas de la memoria. Notas sobre el documental argentino reciente*, Buenos Aires, IUNA.

- Ferrer, Ch. (2003). "Modernización, técnica y política en el *Gatica* de Leonardo Favio" en: Birgin, A. y Trímboli, J. (comps.), *Imágenes de los noventa*, Buenos Aires, ed. Libros del Zorzal.
- Filippelli, R. y Gorelik, A. (1999). "*Mala época, el cine, la ciudad*" en: *Punto de Vista*, Nro 64, Buenos Aires, Agosto.
- Forster, R. (2008), "El pasado como posibilidad" en: *Los recursos del relato. Conversaciones sobre Filosofía de la Historia y Teoría Historiográfica*, Aravena Nuñez, P., Beca de Creación Literaria, pp. 93-112.
- Foucault, M. (1976), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, México.
- Foucault, M. (1992), "Nietzsche, la genealogía, la historia", en: *Microfísica del poder*, Madrid, 1992, pp. 7-31.
- Fukuyama, F. (1992): *El fin de la historia y el último hombre*, Planeta.
- Galindo Hervás, A. (2005), *Política y mesianismo*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Genschel, Ph. / Zangl, B. (2007), "Die Zerfaserung von Staatlichkeit und die Zentralität des Staates", en: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, 20–21, pp. 10-16.
- Genschel, Ph. / Zangl, B. (2008): "Metamorphosen des Staates – vom Herrschaftsmonopolisten zum Herrschaftsmanager", en: *Leviathan* 36 (3), pp. 430-454.
- González, H. (2003), "Sobre EL BONAERENSE y el nuevo cine argentino, en: *El Ojo Mocho*, N° 17, verano-2003.
- Gutierrez. G. (1972). *Teología de la Liberación*, Salamanca, Sígueme.
- Habermas, J. (1991), "¿Cómo es posible una legitimidad por vía de la legalidad?", en: *Escritos sobre moralidad y eticidad*, Barcelona.
- Heath S. (2008). "La sutura" en *Youkali, Revista crítica de artes y pensamiento*, nro 6. Pp. 207-226.
- Incardona, J. (2008). *Villa Celina*, Buenos Aires, Norma.
- Incardona, J. (2009). *El campito*, Buenos Aires, Mondadori,
- Jauretche, A. M. (2012), *Manual de Zoncetas argentinas*, 1ª ed. 14 reimpr., Buenos Aires: Corregidor.
- Jauretche, A. M. (2012), *Política nacional y revisionismo histórico*, 1ª ed. Buenos Aires: secretaría de cultura de la Presidencia de La Nación.
- Kaufman, A. (2012), *La pregunta por lo acontecido. Ensayos de anamnesis en el presente argentino*, Buenos Aires, Ediciones La Cebra.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Kundera, M. (2012), *La insoportable levedad del ser*, Buenos Aires: Tusquets Editores.

- Kusch, R. (2008), *La Negación en el pensamiento popular*, Buenos Aires: Las cuarenta.
- 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 1*, Buenos Aires, pp. 99-106.
- Lapoujade, D. (2010), *Potencias del tiempo. Versiones de Bergson*, Buenos Aires, Cactus.
- Lewkowicz, I. (2006), *Pensar sin Estado. La subjetividad en la era de la fluidez*, Buenos Aires.
- Löwith, K. (1949). *Meaning in History*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Martín, J. P. (2012), *El movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo*, Los Polvorines, UNGS.
- Martinich, A. P. (1999), *Hobbes: a biography*, Cambridge, CUP.
- Merklen, D. (2010). *Pobres ciudadanos: las clases populares en la era democrática*, Buenos Aires, Gorla.
- Mugica, C. (2012), *Peronismo y cristianismo*, Buenos Aires, Punto de Encuentro.
- Nancy, J. L. (2006), *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Nietzsche, F. (1998), *Sobre utilidad y perjuicio de la historia para la vida*, Córdoba, Alción.
- O'Donnell, M (2007). *Juan Manuel de rosas*, Buenos Aires, Booket.
- Oubiña, D. (2009) *Estudio crítico sobre La ciénaga*, 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*, Buenos Aires, pp. 649-699.
- Poratti, A (2011), "Aparición con vida" en <http://www.alsurinforma.com/05/09/2011/>
- Premat, S (2012), *Curas villeros: De Mugica al padre Pepe*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Rancière, J. (2011), *El destino de las imágenes*, Buenos Aires, Prometeo.
- Rangil, V. (ed.) (2007), *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos.
- Rojas, S. (2008), "Entre la demora y el desencadenarse de los acontecimientos", en: *Los recursos del relato. Conversaciones sobre Filosofía de la Historia y Teoría Historiográfica*, Aravena Nuñez, Pablo. Beca de Creación Literaria, pp. 67-92.

- Sarmiento, D. F. (2009), *Facundo*, 1ª ed, Villa María: Eduvim: Editorial Universitaria Villa María.
- Schmitt, C. (1922), *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität*, München und Leipzig, Duncker und Humblot.
- Schmitt, C. (1984), *Römischer Katholizismus und politische Form*, Stuttgart, Klett Cotta.
- Schmitt, C. (2001). *Romanticismo político*, Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes Ediciones.
- Sloterdijk, P. (1989), *Crítica de la razón cínica*, México.
- Supiot, A. (2007), *Homo juridicus*. Ensayo sobre la función antropológica del derecho, Siglo Veintiuno Editores, 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*, Nro 16/17, Buenos Aires, Junio/2010, pp. 271-272.
- 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*, Buenos Aires, pp. 129-143.
- Virno, P. (2003), *Gramática de la multitud*, Buenos Aires.
- Wacquant, L. (2000), *Las cárceles de la miseria*, Buenos Aires.
- Walzer, M. (1993), *Esferas de justicia*, México.
- Walzer, M., (1996), *Moralidad en el ámbito local e internacional*, Madrid.
- Weber, M. (2008). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México, FCE.
- Wolf, S. (2004), "Aspectos del problema del tiempo en el cine argentino", en: Yoel, G., *Pensar el cine 2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*, Buenos Aires, Manantial, pp. 171-185.
- Zarka, Ch. (2008). "Para una crítica de toda teología política" en *ISEGORÍA*, nro.39, 2008, pp. 27-47.
- Zibechi, R. (2013). "Debajo y detrás de las grandes movilizaciones" en *Observatorio Social de América Latina*, nro. 34, pp. 15-35.

Producciones

Artículos

MC NAMARA, Rafael:

“Del yo fisurado a la gran salud: Deleuze y *El crack-up* de Fitzgerald”, *Revista Paralaje*, nro. 9, 2013, Chile, ISSN 0718-6770.

“Ver lo invisible, pensar lo impensable: Deleuze y el neorrealismo italiano”, *Revista Arco y lira*, nro. 1, UNGS, Buenos Aires, 2013.

“En torno a la existencia de una Estética nietzscheana; del arte como expresión superior de la “voluntad de poder” en Heidegger”, *Revista Observaciones filosóficas*, nro. 14, 2012, Chile, ISSN 0718-3712.

“La continuación del cine por otros medios”, en *Revista CIA*, año 2013, nro. 3, ISSN 2250-5911 (en prensa).

MIZRAHI, Esteban:

“La reacción penal del Estado frente al terrorismo transnacional”, en VERITAS, Vol. 58 N° 2 pp. 399-417, 2013, Porto Alegre, Brasil, ISSN 0042-3955.

“Identidad política, multiculturalismo y teoría de la justicia”, Rihumso, Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza, San Justo, Buenos Aires, Argentina, Vol. 2 N° 4, pp. 3-27, ISSN 2250-8139.

Capítulos de libro

MC NAMARA, Rafael:

“La noología de Pasolini según Deleuze”, en RUSSO, S., KOHEN, H. (comps.): *Las luciérnagas y la noche. Reflexiones en torno a Pier Paolo Pasolini*, Godot, Bs. As., 2013.

“Un poco de tiempo en estado (no tan) puro”, en D’IORIO, G., GALAZZI, L. Y LUCERO, G. (comps.): *Formas de la memoria. Notas sobre el documental argentino*, IUNA, Bs. As., 2013.

MIZRAHI, Esteban:

“Estado, derecho y pena”, Estudio Introductorio a *Los presupuestos filosóficos del derecho penal contemporáneo. Conversaciones con Günther Jakobs*, KAS/UNLaM, San Justo, 2012. ISBN: 978-987-1635-566, pp. 15-37.

Libros

MIZRAHI, Esteban:

Los presupuestos filosóficos del derecho penal contemporáneo.

Conversaciones con Günther Jakobs, KAS/UNLaM, San Justo, 2012. ISBN: 978-987-1635-566.

Congresos Internacionales, Nacionales, Simposios, Jornadas, otros

DI LEO RAZUK, Andrés:

“La vida trágica de Edipo en LA MUJER SIN CABEZA” en: Seminario "Memoria y subjetividad en Lucrecia Martel" organizada por la Universidad de Viña del Mar, el 11 de diciembre de 2013.

“La querrela en torno a la secularización en ELEFANTE BLANCO (2010)”. Chile. Valparaíso. 2013. Coloquio. Archivos: cuerpos de un mundo inédito". Universidad de Valparaíso.

“El fracaso como ocasión para pensar en ELEFANTE BLANCO (2010) de Pablo Trapero”. Argentina. 2013. Congreso. Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce. Universidad Nacional de Buenos Aires

GONZÁLEZ LÓPEZ, Patricia:

“Yo, *argentino*. Identidades argentinas y maquillaje en EL HOMBRE DE AL LADO (2009) de Mariano Cohn y Gastón Duprat”, en el Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce: Los espacios de la memoria / Memorias del porvenir" 6 al 10 de agosto del 2013, Buenos Aires, República Argentina.

MC NAMARA, Rafael:

“Historia y devenir: imágenes para pensar el Acontecimiento" en el Coloquio Internacional “Archivos: cuerpos de un mundo inédito”. Organización: Universidad de Valparaíso, República de Chile. Diciembre 2013.

“Temporalidades heterogéneas y subjetividades fisuradas en *La mujer sin cabeza*”, en: Seminario "Memoria y subjetividad en Lucrecia Martel" organizada por la Universidad de Viña del Mar, el 11 de diciembre de 2013.

“Crimen, responsabilidad y máscara en *La mujer sin cabeza* (2008) de Lucrecia Martel” en el *Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce*. Organización: Departamento de Artes de la FFyL (UBA). Agosto 2013.

“*Nostalgia de la luz*. El imaginario social de la memoria” (en coautoría con Natalia Taccetta), en el *Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce*. Organización: Departamento de Artes de la FFyL (UBA). Agosto 2013

“Del saber a la creencia: Kierkegaard va al cine con Deleuze” en las *VIII Jornadas Kierkegaard 2012 “Conocimiento y existencia”*. Organización: Instituto Universitario ISEDET y Biblioteca Kierkegaard. Ciudad de Buenos Aires. Noviembre 2012.

"El mito de Abraham y los movimientos de la fe en Kierkegaard (una lectura deleuziana)". *Jornadas “Persistencia del mito”*. Organización: Facultad de Filosofía, Ciencias de la Educación y Humanidades de la Universidad de Morón. Noviembre 2012

“La noología de Pasolini según Deleuze”. *Jornadas Pier Paolo Pasolini*. Organización: Grupo UBACyT La transposición literatura/cine y su importancia como matriz modélica para una teoría crítica de la cultura. El corpus de la obra literaria, teórico crítica y cinematográfica de Pier Paolo Pasolini. Facultad de Filosofía y Letras – UBA. Ciudad de Buenos Aires. Octubre 2012.

MIZRAHI, Esteban:

"Lenguaje, acontecimiento y trauma. Cinco tesis sobre *La mujer sin cabeza* de Lucrecia Martel" en: Seminario "Memoria y subjetividad en Lucrecia Martel" organizada por la Universidad de Viña del Mar, el 11 de diciembre de 2013.

"Diferentes posicionamientos cínicos ante la retracción del Estado" en: Coloquio "Archivos: cuerpos de un mundo inédito" organizado por la

Universidad de Chile, la Universidad de Valparaíso y la Universidad de Viña del Mar, en Valparaíso los días 9 y 10 de diciembre de 2013.

"Cine y cambio social en la Argentina de la última década (2002/2012)" en: III Jornada Internacional de Investigación y Transferencia "Planteos y expectativas a los desafíos del siglo XXI"

"Al margen del Estado: el poder y la lógica de las pasiones. Una relectura del estado de naturaleza hobbesiano" en el II Simposio UNLaM de Teoría y Filosofía Política: "Lecturas contemporáneas de los clásicos de la teoría política" organizado por el Dpto. de Derecho y Ciencia Política de la Universidad Nacional de La Matanza el 28 y 29 de noviembre de 2013.

"Estado, policía y producción de subjetividad en EL BONAERENSE de Pablo Trapero" en el Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce: Los espacios de la memoria / Memorias del porvenir" 6 al 10 de agosto del 2013, Buenos Aires, República Argentina.

"La función del derecho penal ante el terrorismo internacional" en el II Simposio de Derecho Penal organizado por la Universidad Torcuato Di Tella, el día 22 de noviembre de 2012.

"Límites y presupuestos de la reacción penal del Estado" en el IV Congreso Iberoamericano de Filosofía – Filosofía en Diálogo organizado por la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Católica y la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, los días 5 a 9 de noviembre de 2012.

"Actualidad del discurso modernizador. En torno al film EL HOMBRE DE AL LADO de Daniel Cohn y Gastón Duprat" organizada por la Facultad de Humanidades de la Universidad de Valparaíso, el 9 de noviembre de 2012

"Estado y producción de subjetividad en un mundo globalizado. En torno a EL BONAERENSE de Pablo Trapero", conferencia organizado por Centro de Estudios Humanísticos Integrados de la Universidad de Viña del Mar, el 5 y 6 de noviembre de 2012.

OSUNA, Virginia:

“Representaciones del conurbano en CARANCHO (2008) de Pablo Trapero”, en el Tercer Congreso Internacional Artes en Cruce: Los espacios de la memoria / Memorias del porvenir" 6 al 10 de agosto del 2013, Buenos Aires, República Argentina.

Anexo