

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Departamento Académico de de Cine y TV

Trabajo Final de Carrera

Trilogía negada

El cine de Marcelo Piñeyro en la década del '90

Tesista

Alberto Ignacio Casavecchia

Asesor

Mgter. Francisco Alfredo Caminos

Córdoba, 2016

Trilogía negada. El cine de Marcelo Piñeyro en la década del '90.

*Un día de 1975 Ivanissevich nos cerró la Escuela de Artes.
Debieron pasar cuarenta años para llegar a redactar este trabajo.
Gracias Alfredo Caminos por apoyarme en el desafío de terminar la carrera.*

Alberto Ignacio Casavecchia

Índice

Introducción.....	6
Título.....	7
Tema.....	7
Capítulo 1.....	8
Fundamentación.....	8
Planteo del problema.....	9
Objetivos generales.....	12
Objetivos específicos.....	12
Marco Metodológico.....	13
Capítulo 2	14
Marco Teórico.....	14
Marcelo Piñero: etapas de su trayectoria cinematográfica.....	29
Aída Bortnik: su labor como guionista de cine.....	32
La idea: punto de partida de cualquier historia.....	33
Los temas del cine de Piñeyro.....	35
Historias y tramas de la realidad.....	44
El género como elemento de innovación.....	49
Lo verosímil y la credibilidad.....	54
Realismo, alegoría, simbolismo, sobreactuación y verbalización.....	59
Costumbrismo, naturalismo y realismo.....	60

Capítulo 3	63
La forma del relato clásico.....	63
Formas de regulación de la información narrativa.....	68
La focalización en <i>Tango feroz</i>	69
La focalización en <i>Caballos salvajes</i>	71
La focalización en <i>Cenizas del paraíso</i>	72
Los personajes como expresión de los valores del conjunto social.....	73
La transformación de los personajes.....	79
Personajes secundarios relevantes.....	84
El antagonista, espejo del sistema.....	86
Actuación/sobreactuación.....	90
Los actores del nuevo cine del '60.....	91
La impronta teatral en los actores del nuevo cine del '60.....	91
Los actores realistas.....	92
La manifestación del conflicto.....	94
Análisis del conflicto en <i>Tango feroz</i>	94
Análisis del conflicto en <i>Caballos salvajes</i>	99
Análisis del conflicto en <i>Cenizas del paraíso</i>	105
Capítulo 4	108
El diálogo y sus funciones narrativas.....	108
a- Funciones narrativas del diálogo referidas al argumento.....	109
b- Funciones narrativas del diálogo referidas a la acción.....	113
c- Funciones narrativas del diálogo referidas a los personajes.....	119
Verbalismo y sobre explicación ideológica en los diálogos.....	130

Capítulo 5.....	133
El espacio: una construcción funcional al relato.....	133
El tiempo ordena el relato.....	141
1. Orden.....	142
2. Duración.....	143
3. Frecuencia.....	145
La música, una característica distintiva.....	146
El uso de la alegoría y el simbolismo.....	153
Capítulo 6.....	156
Conclusiones.....	156
Bibliografía.....	166

“Una película nace eligiendo materiales, los actores y todo aquello con lo que uno va a narrar la historia, pero ¿cuándo se termina esa historia? Cuando el espectador la capta en su cabeza y en su corazón”

Leonardo Favio

Introducción

Marcelo Piñeyro es uno de los realizadores argentinos con mayor reconocimiento tanto en el país como en el extranjero. El análisis de su forma de trabajo, método y estilo resulta un sugerente objeto de estudio para un investigador audiovisual abocado a las disciplinas de guión y narración audiovisual, tanto en la teoría como en la práctica. El cine argentino desde la recuperación de la democracia se constituyó en un escenario privilegiado para reflexionar sobre el pasado reciente ayudando a elaborar ideas que funcionaran como disparadores de los debates sobre las transformaciones profundas que se estaban produciendo en nuestra sociedad. El cine de Marcelo Piñeyro constituyó, a nuestro entender, una propuesta estética que continuó durante el “menemismo” con las temáticas tratadas durante el “alfosinismo” innovando en el modo de abordarlas logrando reconocimiento masivo de las audiencias y manteniendo vigente una tradición en la forma de narrar del cine argentino. El presente trabajo tiene su origen en dos pilares fundamentales: el primero de ellos es analizar en los tres primeros relatos dirigidos por Marcelo Piñeyro como se manifiestan los elementos narrativos que caracterizan a lo que Octavio Getino llama cine de calidad¹, el segundo pilar supone la recuperación de teorías

¹ “A lo largo de la gestión de Manuel Antín se desarrollaron algunas líneas de producción que han sido tradicionales en la historia de nuestro cine:

- "Cine comercial", característica que es propia de cualquier tipo de cine que integra la industria audiovisual, pero convencionalmente definido así por estar dedicado principalmente a obtener la mayor rentabilidad posible con el menor esfuerzo productivo y creativo;
- "Cine de calidad", con no menos inquietudes que el "comercial", pero interesado en elevar simultáneamente el nivel estético y técnico de la producción, según las características del mercado, atento además a la crítica especializada nacional o internacional. Una línea cuyas bases de financiamiento se repartían casi por igual entre el mercado y las ayudas del INC;
- "Cine de autor", inexistente en la época del Proceso, con menor interés que el anterior por el mercado, aunque confundido a veces con él por sus inquietudes conceptuales o formales, estimulado ahora con la política culturalista (fomento, subvenciones, etc.) del Estado, con el propósito mayor de obtener reconocimiento en la crítica local e internacional (festivales y muestras, mediante).”(Getino: 1998:43)

Trilogía negada. El cine de Marcelo Piñeyro en la década del ´90.

clásicas del guión para interpretar si los trabajos de Marcelo Piñeyro innovan en la forma de narrar del cine de calidad de los ´80.

Título

Trilogía negada. El cine de Marcelo Piñeyro en los ´90.

Tema

Identificación de los elementos de la narrativa audiovisual característicos del cine de calidad de los ´80 presentes en los tres primeros filmes dirigidos por Marcelo Piñeyro que constituyen líneas de continuidad e individualización de los aportes del director que innovan en dicha tradición.

Capítulo 1

Fundamentación

Frente a los acelerados cambios que se producían en la sociedad argentina sobre principios de la década del '90, la narrativa audiovisual, en su propósito de interpretarlos, adoptó diversos modos para construirse como discurso. Así una primera línea narrativa mantuvo las formas hegemónicas de los años '80; una segunda línea representada por los directores del Nuevo Cine Argentino desarrollaron a partir de 1995 intentos de quebrar esas formas hegemónicas y, una tercera línea, de autores industriales², que innovando fuertemente en la mirada de esa nueva realidad, conformaron tendencias de continuidad con el cine de calidad anterior. Debemos tener en cuenta que, desde el inicio del Nuevo Cine Argentino, en 1995, se viene expandiendo una concepción cinematográfica cuya políticas estéticas niegan las historias-espectáculos, aquellas más próximas a la sintaxis de un cine de calidad. Estas políticas diferenciadoras fueron comunicadas por cierta crítica cinéfila de un modo dicotómico: el “viejo cine” versus “el nuevo cine”. Ocultos por este fuerte debate quedaron fuera del análisis una tercera línea de filmes de calidad, que también aportaban renovación en la narración, sin abandonar la tradición del cine clásico³, con voluntad de masividad y voz de autor. De allí el título del trabajo, “Trilogía negada”. La denominación de trilogía viene de la convicción, producto del análisis, que los tres primeros filmes del director Marcelo Piñeyro: *Tango feroz* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997), son productos con una unidad estilística, temática y de reflexión social que

² “Pese a que el centro de atención en este período estuvo puesto en aquello que se denomina Nuevo Cine Argentino (...) al mismo tiempo se produjeron transformaciones en el marco de otras propuestas cinematográficas (...) Se continuó con un tipo de trabajo que combinaba el cine de género con marcas reconocibles de autoría, producido a través de una nueva generación de “autores industriales”. (Aprea, 2008:40)

³ “El cine clásico es aquel que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas e ideológicas cuya naturaleza didáctica permite que cualquier espectador reconozca el sentido último de la historia y sus connotaciones. El cine clásico, entonces, establece un sistema de convenciones semióticas que son reconocibles por cualquier espectador de cine narrativo, gracias a la existencia de una fuerte tradición” (Zabala, 2005:1)

exponen la misma problemática (los conflictos que padecen los individuos que se enfrentan al establishment), recreada desde distintas perspectivas; en tanto el calificativo “negada” surge de observar que tanto la crítica cinéfila como los teóricos académicos al momento de analizar el período histórico que los comprenden en general los ignoran. Si el investigador ya cuenta con el dato histórico que estos tres filmes fueron un éxito de público (que es un indicador social y estético), tiene necesariamente que preguntarse a qué responde esa masividad de aceptación y qué representan estas películas en ese contexto histórico. Por ello proponemos analizar estos tres primeros filmes del director Marcelo Piñeyro dado que inferimos que las líneas de continuidad temáticas y estéticas del cine de la década del ochenta no desaparecieron con la irrupción del Nuevo Cine Argentino, sino que, resignificadas, están presentes en las nuevas películas de los 2000 tales como: *Nueve reinas*, Dir. Fabián Bielinsky (2003), *El secreto de sus ojos*, Dir. Juan José Campanella (2009), *Relatos salvajes*, Dir. Damián Szifron (2014), *El Clan*, Dir. Pablo Trapero (2015), etc.

Planteo del problema

La temática que nos interesa desarrollar se ubica en el campo de la narrativa cinematográfica, en su instancia de guión o de dramaturgia audiovisual. Desde esta perspectiva nos abocaremos a analizar los guiones cinematográficos de una trilogía de filmes del director argentino Marcelo Piñeyro, únicos realizados en colaboración con la guionista Aída Bornik: *Tango feroz* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997). Hasta el presente Marcelo Piñeyro dirigió un total de nueve películas⁴. La decisión de conformar el corpus de la presente investigación con sus tres primeros filmes proviene de haber observado en ellos los siguientes elementos comunes: a) que narran una problemática social semejante aunque abordada desde perspectivas diversas, b) que la guionista Aída Bortnik haya colaborado en todos ellos, c) que los aportes financieros para producirlos provinieran de inversores argentinos y d) que el ciclo comenzara con su debut

⁴ *Tango feroz* (1993), *Caballos salvajes* (1995), *Cenizas del paraíso* (1997), *Plata quemada* (2000), *Kamchatka* (2002), *El método* (2005), *La viuda de los jueves* (2009) e *Ismael* (2013).

como realizador y concluyera con su consagración internacional en 1998, momento en que obtiene con el filme *Cenizas del paraíso* el premio Goya a la Mejor Película Iberoamericana.

Tomaremos como inicio de la contextualización del presente trabajo el cine que se produjo desde el año 1983, año de retorno a la democracia en Argentina y, como etapa final, el cine producido luego del estreno de *Historias breves* (1995), al que la crítica cinéfila llamó Nuevo Cine Argentino, para analizar que, en medio de estos dos conjuntos de filmes, entre los años 1989 y 1994, se estrenaron los tres filmes mencionados en el párrafo anterior y que representan, a nuestro entender, otra mirada sobre las transformaciones sociales que se estaban produciendo a comienzos del período histórico llamado “menemismo”.

Valiéndonos de la categorización de Octavio Getino (1996:42), dividiremos la línea de tiempo histórico del presente estudio en tres etapas: la primera etapa (1984-1988) será la que él llama “Cine en democracia”, que surge con la llegada al poder del presidente Raúl Alfonsín; la segunda, a la que denomina “Cine exceptuado” (1989-1994), estará conformada por el conjunto de producciones que fueron posibles gracias a que la actividad cinematográfica no fue incluida en la ley de Emergencia Económica Nro. 23.697/89 y, la tercera etapa, será la que se desarrolla desde el 28 de setiembre de 1994, momento en que se sanciona la nueva Ley de Cine Nro. 24.377, en adelante. La vigencia de esta ley dio lugar a un renovado impulso de la actividad cinematográfica nacional, tanto en la producción de películas como en su financiamiento. Coincidiendo con este fenómeno, la revista de cine *El Amante/ Cine* entiende que el estreno de *Historias Breves* (1995) - cortometrajes producidos por la Universidad del Cine reunidos en un filme de largometraje- da inicio a un movimiento renovador que llamará, de un modo caprichoso y genérico, Nuevo Cine Argentino.

En 1993 se produce el estreno de *Tango feroz* que resulta uno de los filmes que más espectadores convocó en la década del '90. Las nuevas tecnologías hogareñas (videocasetas, televisores color), los videoclubes que rentaban películas en VHS y la televisión por cable hicieron que disminuyera drásticamente la concurrencia de público a

las salas de cine. Tanto fue así que en 1992 se registra el menor número de espectadores de cine de la historia argentina. La escasa presencia de títulos nacionales exitosos en un mercado cambiante que se enfocaba cada vez más en las clases pudientes, hacía más difícil la posibilidad de éxito de un filme de denuncia social o de vanguardia estilística. Marcelo Piñeyro logra convocar a multitudes con un discurso basado en historias estructuradas de un modo clásico, con personajes definidos y una gran calidad en la imagen y el sonido. La estrategia de construcción del guión de estas películas se basa más en historias de seres anónimos enfrentados al sistema que a referencias explícitas de hechos históricos precisos.

En función de lo expuesto cabe preguntarnos ¿El discurso narrativo de los filmes analizados tiene conexión con el cine calidad de los '80? ¿Cuáles son los elementos cinematográficos, presentes en estos tres filmes, que podemos considerar innovan esa corriente de expresión? En el análisis que hace la crítica de la producción del período ¿Podemos individualizar las características que la crítica considera propias del cine “viejo” argentino de los '80? ¿Esas características del cine “viejo” argentino de los '80, están presentes en las políticas estéticas de los filmes que analizamos?

Objetivo general

Analizar los elementos narrativos del cine de calidad identificados en el discurso narrativo de los tres primeros filmes del director Marcelo Piñeyro.

Objetivos específicos

a) Comparar si dichos elementos narrativos constituyen líneas de continuidad con respecto a los mismos elementos del cine de calidad argentino de los '80.

b) Determinar cuáles elementos narrativos de los tres filmes constituyen innovaciones respecto a los elementos del cine mencionado. .

c) Determinar si las características que los críticos del Nuevo Cine Argentino determinaron como pertenecientes al “viejo” cine de los '80, están presentes en los tres filmes.

Marco Metodológico

Teniendo presentes los objetivos anteriormente descriptos, se ha optado por un enfoque metodológico esencialmente cualitativo para llevar a cabo esta investigación. Se trata de acometer un estudio de los tres primeros filmes del director Marcelo Piñeyro enfocando el análisis de sus relatos desde la perspectiva de los elementos narrativos presentes en un guión clásico. Con el fin de profundizar de manera amplia, documentada y exhaustiva en las características determinantes de las formas narrativas de los filmes que constituyen el objeto central de este estudio, nuestra tarea tendrá como principal cimiento la recopilación y sistematización de documentos escritos y audiovisuales. Dicha información recabada se organizará e interpretará conforme a bases lógicas, combinando dinámicas de deducción, inducción, comparación, análisis y síntesis. Con este objetivo en miras, nos hemos situado cronológicamente sobre el principio de la década del 90', momento de transición entre temáticas que caracterizaron al cine argentino de calidad producido desde el advenimiento de la democracia y la aparición de una nueva mirada sobre temáticas que analizaban las transformaciones profundas que se produjeron en nuestra sociedad durante esa década. Siguiendo este criterio, la periodización establecida para el presente trabajo, no se ha atendido estrictamente a un recorte de orden político en sentido excluyente sino a cómo se fueron dando los estrenos de diferentes filmes que expresaban el cambio en las políticas estéticas en la Argentina. Y ello, no en rechazo a fijar en la política uno de los ejes de la mirada, sino por el contrario, con el fin de poder establecer, mediante un análisis comparativo, los quiebres, modificaciones y continuidades, expresados en los relatos del cine en democracia, el cine que nos ocupa y el Nuevo Cine Argentino.

La superficie discursiva sobre la cual se desplazará el análisis, serán los filmes *Tango Feroz* (1992), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997). La selección del corpus sobre el cual emprender el análisis, ha constituido un punto álgido en la configuración del proyecto de trabajo. Las opciones que se presentaron, fueron básicamente dos: 1) establecer una mirada sobre un corpus que incluyera toda la producción fílmica del autor, delimitación sumamente deseable, pero inaprensible para los parámetros que supone

la presente investigación; o bien, 2) recortar un corpus homogéneo y acotado, a través del cual acceder parcialmente a la caracterización de aspectos fundamentales de un cine de calidad. Ha sido ésta última alternativa, finalmente, la que mejor se ha adaptado a los requerimientos de este trabajo. Aceptando la menor densidad que supone la delimitación de dicho universo de análisis, la perspectiva de abordaje ha intentado servirse de él en tanto mediación para acceder al debate que planteamos: estos tres filmes, conjuntamente con otros del mismo período, representaron innovaciones de importancia toda vez que, manteniendo una política estética característica del cine de calidad argentino de los '80, fueron capaces de innovar en las temáticas interpretando la necesidad de ver representadas en el cine las nuevas vivencias de los jóvenes urbanos que se vivían el neoliberalismo del período menemista.

Capítulo 2

Marco Teórico

La escritura cinematográfica presente en los tres filmes analizados de Marcelo Piñeyro da cuenta que proviene de esos textos en potencia que fueron los guiones de los que partió. Se percibe en los relatos que, si bien pudo intervenir el azar en algunos momentos del rodaje, este se ajustó a lo escrito, particularmente en el orden del argumento y la calidad de los diálogos. Tal como señala Emeterio Diez Puerta; “el guión contiene 1) lo que la película quiere decir (el relato); 2) los elementos literarios del discurso fílmico (como son los diálogos); y 3) una propuesta de puesta en escena” (2006:7). Estos guiones, escritos en colaboración con Aída Bortnik, tienen la llamada por Diez Puertas: “forma novelesca” (Diez Puertas, 2006:8), toda vez que predominan los continuos cambios de escenarios y el relato se estructura en secuencias. Es una forma que se diferencia del “guión antiargumento”, forma típica del guión del Nuevo Cine Argentino, donde hay pocos diálogos, escaso interés por la intriga, la palabra no está integrada al argumento y deja mucho a la improvisación durante el rodaje. El hecho que Piñeyro se haya implicado en la escritura de sus ideas, manifiesta su deseo, en esta etapa de su carrera, de no ser un ilustrador de los pensamientos de otros, aproximándose a lo que la crítica francesa llama “un autor”. El bagaje teórico y técnico que utilizamos para el análisis procedió, básicamente, de la Dramaturgia, disciplina que estudia la técnica de composición de obras teatrales y cinematográficas. El enfoque que sostiene Diez Puertas es que “la teoría del guión le debe a la Dramaturgia nociones como fábula, personaje, conflicto, acto, escena, catarsis, decoro, verosimilitud, tragedia, comedia, dicción, gesto, representación” (2006:10). De la disciplina llamada Narratología hemos tomado para el análisis las teorías sobre las instancias narrativas y la construcción temporal del discurso. Las ideas de las que parte Piñeyro para sus filmes tienen que ver con historias vinculadas a lo que acontecía en

la sociedad argentina al momento de la creación de los relatos o, como en *Tango feroz*, alegoriza con acontecimientos de la década del '60 comportamientos sociales de los '90. A estas ideas, las incubaba en historias muy potentes con tramas cargadas de intrigas que sirven de vehículo para expresar su visión del mundo. Esta visión que impregna su proceso creativo se asienta básicamente en lo que Diez Puertas llama la “*atención artística* (una mirada inteligente sobre el mundo) y el *pensamiento crítico* (un juicio de gusto)” (2006:9). Ahora bien, este pensamiento convergente que manifiesta Piñeyro a la hora de seleccionar ideas se ve fuertemente influenciado por una potente imaginación capaz de transformar la realidad para revelar su significado profundo.

Las líneas temáticas del cine argentino de calidad del inicio de la democracia estuvieron vinculadas, generalmente, a tratar de entender el autoritarismo político ejercido por la dictadura militar instaurada en 1976 y el avasallamiento de los derechos humanos. Observamos que sus argumentos tenían en cuenta dos principios esenciales de dramatización: lógica e interés. Antonio Sánchez-Escalonilla define a la “lógica estructural” como “aquella que permite unificar las historias a través del antiguo proceso retórico planteamiento-nudo- desenlace. Un esquema que se encuentra en el embrión del relato y que se irá complicando a medida que la historia crezca” (2002:52). Con este criterio Marcelo Piñeyro desarrolló los temas que había elegido para sus relatos, manteniendo una línea de continuidad con la tradición del cine de calidad de los '80. Más adelante cuando expliquemos cómo se manifestaron los conflictos en el cine clásico argentino hablaremos del segundo aspecto el “interés dramático”.

Para entender las razones por las que un realizador elige un tema, se hace necesario llevar al análisis la idea de “sentido autorial” que propone Emeterio Diez Puerta:

“El tema es el pensamiento central que organiza el guión, el ethos, aquello de lo que habla la película, lo que hace inteligible un texto, lo que quiere o necesita decir el autor, el significado reiterado en el relato y, en definitiva, la construcción de sentido que adoptará cada uno de los elementos narrativos” (...) Este concepto se manifiesta en tres sentidos: un “sentido filosófico” (el pensamiento), un “sentido literal” (el significado de la trama) y un “sentido discursivo” (la intención que el autor esconde tras la expresión, el artificio formal)” (2006:39).

Ampliando el concepto anterior, otro enfoque posible es el de Doc Comparato:

“Un guión debe tener tres cualidades esenciales: Logos, Pathos y Ethos. Logos es la palabra, el discurso, la forma que daremos (...) Pathos es el drama, el drama humano. Por lo tanto, es la vida, acción, el conflicto diario generando acontecimientos. (...) Ethos es la ética, la moral. Es el significado de la historia, sus implicaciones morales, políticas, etc. Es el contenido del trabajo, lo que quiere decir con él” (1986:5)

Ethos, la ética de un filme

El sentido filosófico y literal, en general, presentes en los filmes más destacados de la década del '80: *Los hijos de fierro*, Dir. Fernando Solanas (1984), *Darse cuenta*, Dir. Alejandro Doria (1984), *Camila*, Dir. María Luisa Bemberg (1984), *Evita quien quiera oír que oiga*, Dir. Eduardo Mignona (1984), *La historia oficial*, Dir. Luis Puenzo (1985), *Los días de junio*, Dir. Alberto Fischerman (1985), *Hay unos tipos abajo*, Dir. Rafael Filipelli y Emilio Alfaro, *El exilio de Gardel*, Dir. Fernando Solanas (1986), etc., manifiestan no sola la ideología del autor sino también la visión del mundo del grupo social al que pertenece. La sociedad, dominada aún por factores de poder que intentaban sostener el orden impuesto, condicionaba al realizador respecto a la elección de los temas que abordaba, el estilo, las formas, los géneros. El sentido discursivo de la ficción intentaba representar, mediante el uso de alegorías y simbolismos, una realidad monstruosa, oculta e innombrable. A estos factores se sumaba el hecho que los realizadores que permanecieron en el país, sufriendo cotidianamente la dictadura, tenían una visión de lo vivido que, en algunos casos, difería de la que poseían aquellos que retornaban del exilio. Los objetivos propuestos por las temáticas hegemónicas del cine de la democracia se fueron desdibujando junto con la desazón social por los magros resultados materiales y simbólicos que la misma aportaba para vivir una vida mejor.

“En el momento de la recuperación democrática la influencia del cine parecía ser homogénea en el sostén de la democracia, fundamental para el debate, y lograba un alcance masivo. Pero en poco tiempo la cinematografía argentina, pese a la diversidad de intentos que encaró, tuvo dificultades para expresar las transformaciones que se estaban produciendo en la sociedad” (Aprea, 2008:9).

Tal vez el último intento por narrar lo ocurrido en ese pasado dictatorial fue el de la productora y directora Lita Stantic con su filme *Un muro de silencio* estrenado en 1993. Este filme toma como punto de partida narrativo la experiencia autobiográfica de Stantic de perder a un ser querido a manos de la represión de Estado e incorpora la dificultad adicional de representar las trabas emocionales que los sobrevivientes tuvieron para procesar ese pasado.

A principios de los años '90, en momentos en que el cine argentino atravesaba la crisis de producción y estrenos de películas más profunda de su historia, paradójicamente, Raúl Perrone con *Labios de churrasco* (1994) y Martín Rejtman con *Rapado*⁵, inauguran nuevas formas temáticas y de producción del cine en Argentina. Estas obras inspiran a una multitud de jóvenes que en ese momento estudiaban en las numerosas escuelas de cine tanto privadas como estatales.⁶ Los nuevos directores que egresan de dichos institutos serán los autores de *Historias breves* (1995), film fundacional del movimiento denominado Nuevo Cine Argentino. Es decir, en esos años convivían un cine continuador de temáticas hegemónicas (cada año más distante del gusto de las audiencias), un cine “independiente” producido por egresados de las escuelas de cine y una línea de autor industrial continuador de la tradición narrativa del cine de calidad pero que innovaba en la mayoría de elementos que conforman el sentido discursivo. En esta última línea se ubicaban *Un lugar en el mundo*, Dir. Adolfo Aristarain (1992), *El viaje*, Dir. Fernando Solanas (1992), *Tango feroz*, Dir. Marcelo Piñeyro (1993), *Gatica, “el mono”*, Dir. Leonardo Favio (1993), *Caballos salvajes*, Dir. Marcelo Piñeyro (1994), *Martín (Hache)*, Dir. Adolfo Aristarain, *Buenos Aires viceversa*, Dir. Alejandro Agresti (1997)⁷, y *Caballos salvajes*, Dir. Marcelo Piñeyro (1997).

⁵ Filmada en 1992 pero estrenado en 1996.

⁶ Josefina Sartora consigna que a medidado de los '90, de los 80.000 estudiantes de cine que cursaban estudios en todo el mundo, 12.000 lo hacían en Argentina. Sartora, Josefina (2006). *El boom del cine argentino*. Le Monde Diplomatic, Ed. Cono Sur, Nro. 79, Enero 2006, Pág. 36,37. <http://www.insumisos.com/diplo/NODE/804.HTM> (Fecha de consulta: 7 de enero de 2016)

⁷ Alejandro Agresti si bien ya acreditaba una carrera como director con *El hombre que ganó la razón* (1984), *El amor es una mujer gorda* (1987), *Boda secreta* (1988), *Luba* (1990), *El acto en cuestión* (1993), es con *Buenos Aires viceversa* (1996) donde expone todo un conjunto de novedosos recursos narrativos que lo

Logos, el discurso de un filme

El sentido discursivo, es decir el proceso de convertir una historia en un texto narrativo, según Jesús García Jiménez, se da en diversas fases:

“cuyas operaciones se concretan en el orden y duración variables de los acontecimientos, la distribución de los rasgos, que individualizan a los actores y los transforman en personajes, la determinación y cualificación topológica, que origina los espacios y toda esa ilimitada gama de relaciones facultativas entre los diferentes elementos. Todas estas operaciones, sumadas a la libérrima decisión estratégica de elegir el “punto de vista”, igualmente variable, en la presentación de esos elementos, facultan a la historia para convertirse en significado del texto narrativo” (García Jimenez, 1994:159).

Las formas que adquirió el cine de los '80 estuvieron signadas por el intento de narrar utilizando el realismo testimonial que había sido vedado por los censores durante la dictadura. Hay dos testimonios de filmes estrenados durante ese período que se valieron de la alegoría para representar vivencias oscuras y asfixiantes, *El poder de las tinieblas*, Dir. Mario Sábato (1979) y *La isla*, Dir. Alejandro Doria (1979); en éste último, particularmente, la alegoría espacial se connotaba desde el eslogan promocional “Usted está atrapado dentro o fuera de la isla” una clara alusión al confinamiento social que producía la dictadura. La continuidad en el uso de la alegoría estuvo presente en el cine de calidad hasta mediados de los noventa momento en que, simultáneamente al afianzamiento de la democracia, se comenzaba a hablar en forma explícita sobre todo aquello que en “en los primeros años debía ser referido de una manera mucho más indirecta” (Aprea, 2008:59). La frecuentación recurrente a este tipo de elementos narrativos por parte del cine de la democracia hizo que los realizadores del Nuevo Cine Argentino fueran refractarios tanto a la alegoría como al simbolismo, quedando de manifiesto, en el trabajo teórico de Eduardo Cartoccio, la vinculación de estos recursos como uno de los rasgos que se le atribuyeron al “viejo cine”:

transforman en un director “bisagra” entre el “viejo cine” de los ochenta y el “Nuevo Cine Argentino”. Si bien la temática de *Buenos Aires viceversa* tiene entre los personajes a hijos de desaparecidos durante la última dictadura militar (elemento que lo emparenta con las temáticas hegemónicas), la sintaxis y el uso de la cámara revelan un cine más próximo al nuevo realismo que al realismo testimonial de los '80.

“El rechazo a una estética simbólica y alegórica en el tratamiento de las imágenes y su reemplazo por un tipo de expresión más “sobria” y “concreta”. Críticos y directores de cine coinciden en este punto y mencionan en artículos y entrevistas las formas y los procedimientos que evitarían incurrir en el simbolismo” (Cartoccio, 2005:2)

Ahora bien, esa expresión más sobria y concreta propuesta por el Nuevo Cine Argentino está vinculada al concepto de “guión antiargumento” que mencionáramos más arriba. La idea de guión que permea en los relatos de Piñeyro se vincula a lo que Syd Fiel prescribe:

“Un guión sigue una línea de acción narrativa determinada, concisa y ajustada, una línea de desarrollo. Un guión siempre se mueve hacia delante, siguiendo una dirección, hacia la resolución. Hay que mantener el rumbo a cada paso del camino; cada escena, cada fragmento tiene que llevarlo a alguna parte, haciéndolo avanzar en términos de desarrollo argumental.” (1995:14).

Los imperativos de saber de qué trata la historia, definirla correctamente, articularla, saber quién es el protagonista y cuál es su acción en la historia, si es una historia de amor con un fuerte componente de acción y aventura, o una historia de acción y aventuras con un fuerte interés romántico, en definitiva, tener claro qué se está relatando, son cuestiones que el realizador industrial tiene que tener resueltas a la hora de iniciar un rodaje. Desde esa perspectiva el trabajo en tensión entre la mirada de un realizador debutante como Piñeyro y la de una experimentada guionista como Aída Bortnik dio como resultado relatos que conforman un híbrido narrativo que combina tradición e innovación sin perder de vista la concentración en el tema, la acción y el personaje.

El uso del género fue otro de los elementos del discurso narrativo del que se valieron los directores del cine de la democracia para atraer a los espectadores a las salas. Los cambios sociales se expresaban según estas convenciones culturales entabladas entre autores y audiencias. Películas extranjeras como *Missing*, Dir. Costa- Gavras (1982), habilitaban un tipo de relato cinematográfico de calidad para temas políticos cuya filiación genérica los recubría con un leve barniz de entretenimiento.

“Género no es una palabra que aparezca en cualquier conversación -en cualquier reseña- sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. Las películas forman parte de un género igual que las personas pertenecen a una familia o grupo étnico. Basta con nombrar uno de los grandes géneros clásicos --el *western*, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, la ciencia-ficción, el terror- y hasta el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental de éste, mitad visual mitad conceptual” (Richard T. Jameson, *They Went Thataway* (1994, pág. IX, citado por Rick Altman (2000:33).

Siguiendo a Christian Metz sobre “lo verosímil” se pueden apreciar las rupturas innovadoras que Piñeyro introdujo en sus relatos respecto a la forma narrativa hegemónica de los '80. Metz propone:

“Así pues, lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible, representa una *restricción cultural y arbitraria* de los posibles reales, es de lleno censura: sólo «pasarán» entre todos los posibles de la ficción figurativa, los que *autorizan* los discursos anteriores” (1968:26).

Metz con su enfoque nos advierte que el único modo de subvertir lo verosímil se corresponde con esos momentos privilegiados en que lo verosímil estalla en un punto en que un nuevo posible hace su entrada en el filme. Los nuevos posibles que introdujo Piñeyro clausuraban la construcción de personajes y situaciones validadas previamente por la televisión. El relato estaba construido con situaciones que si bien se reconocían como ocurriendo en Argentina, eran originales, estaban despojadas de localismo y teñidas de un impreciso color global. Fue por éste motivo que los espectadores a partir de *Tango feroz* comenzaron a construir un contrato de lectura con el director Marcelo Piñeyro legitimándolo como una voz de autor. Sus relatos construidos con patrones clásicos, contenían *aggiornamentos*⁸ que los alejaban del realismo y costumbrismo del cine de los '80.

El Nuevo Cine Argentino no es, en líneas generales, un cine que recurrió a los géneros. No obstante, en muchas de sus películas los realizadores se valieron inicialmente

⁸ Aggiornamento, viene del italiano y significa ponerse al día.

del género para producir expectativas en las audiencias con sus códigos y reglas para luego transgredirlas derivando en resultados muchas veces inclasificables.

“*Silvia Prieto, Tan de repente, El bonaerense, Un oso rojo o Sábado*, sin pertenecer estrictamente a ningún género determinado, permiten ver algunas formas genéricas a trasluz, como cita, esquema básico o ideal narrativo” (Aguilar, 2006:114).

Otro enfoque sobre el uso del género por parte del Nuevo Cine Argentino y que nosotros entendemos incluye a los tres films que hemos analizado es el que aporta el teórico Jens Andermann:

“leer la producción de cine contemporáneo argentino a través del prisma del género ofrece una alternativa crítica a las divisiones obsoletas y osificadas (sostenidas tanto por los críticos cinéfilos como por los teóricos locales), entre películas “independientes” e “industriales” y entre “autores realistas” y “no realistas”(2015:231).

Para los críticos y teóricos extranjeros, como Andermann, el género es un modo que tienen las cinematografías periféricas como la argentina para alegorizar las dimensiones nacionales y mundiales de la crisis neoliberal, dar cuenta de cómo fueron experimentadas localmente y de ese modo, a través del patrón común del género, inscribirlas en las redes de intercambios globales. En este sentido el cine de Piñeyro y el de directores como Adrián Caetano en *Un oso rojo* (2002), Pablo Trapero con *El bonaerense* (2002), o Fabián Bielinsky con *Nueve reinas* (2000), producen a través del género apropiaciones locales de formas globales que les resultan útiles para que sus filmes puedan ser apreciados por audiencias de todo el mundo.

Los relatos del Nuevo Cine Argentino, narrados desde un “nuevo realismo” intentaron tratar de otro modo los tópicos sociales que surgieron durante los noventa. Los nuevos directores no veían en la caída de los sectores medios un problema económico, sino un problema de decadencia: “No aparecen más personajes cuyas conductas son reprochables en función de criterios consentidos por la sociedad o, más bien, por los autores

cinematográficos” (Aprea:2008:70). En ese sentido, los personajes de Piñeyro, continuadores de una línea hegemónica se mueven con valores que chocan con el establishment, en cambio los del NCA, que se proponen ser rupturistas de las mismas, simplemente actúan a su manera sin pretender ser la voz del conjunto.

Siguiendo la distinción que Emeterio Diez Puertas hace respecto a las distintas teorías del personaje:

“Las grandes teorías sobre el personaje pueden ser divididas en: teoría del personaje como *actante*, dice que el personaje es una entidad que cumple en el relato una función: sujeto, objeto, oponente, destinador, etcétera. Se trata de una identidad subordinada y al servicio de la acción (...) La teoría del personaje como *carácter*, en cambio, defiende la subordinación de la acción al personaje y entiende que el retrato de tipos es el deber primero de la narración (...) En tercer lugar, la teoría del personaje como *individuo* también coloca la acción en segundo término (...) el personaje es un conjunto de rasgos psicológicos, sociológicos o biofísicos que hacen de él algo vivo y capaz de cambiar (...) finalmente, la teoría del personaje como un *tipo* concibe al personaje como un ser “determinado” por su ficha genética y , para los marxistas, por su ambiente” (Diez Puertas, 2006:170).

Los personajes de los tres filmes analizados siguen la teoría del personaje como “carácter”, en efecto están compuestos con una personalidad, una identidad y un carácter definido. Piñeyro, pone especial énfasis en que sus personajes sean recordados, sentidos por los espectadores. Tal como sugiere Alfredo Caminos:

“Verlos caminar, moverse, gesticular, supone analizar lo que son. Cuando hablan dicen lo que sienten y se pintan a sí mismo. El espectador los mira como entidades con identidad” (2008:34).

Los trabajos como guionista de Aida Bortnik⁹, que precedieron a la trilogía que analizamos, constituyen antecedentes del tipo de personajes que la autora gustaba construir y se manifiestan en sus diálogos no solo las temáticas vinculantes con el cine de la democracia, sino la estricta representación del momento histórico en que vivían. Es así que,

⁹ Aída Bortnik , sus trabajos como guionista: *La tregua* (1974), *Una mujer* (1975), *Creecer de golpe* (1976), *La isla* (1979), *Volver* (1982), *La historia oficial* (1985), *Pobre mariposa* (1986), *Tango feroz* (1993), *Caballos Salvajes* (1995), *Cenizas del paraíso* (1997), *La soledad era esto* (2001).

los bruscos cambios que los argentinos comenzaron a experimentar cotidianamente con la llegada del neoliberalismo en los '90, están reflejados en lo que Syd Field llama “vidas” de los personajes, es decir:

“parcelas de la biografía particular de cada uno de los personajes que aparecen en la historia. Estas vidas son tres: “profesional” (que implica conocer de qué vive y cómo sustenta su existencia); “pública” (lo que es conocido, pero restringido al ámbito doméstico, familiar, amistoso); y “privada” (aquello que responde a su pensamiento, individualidad y espiritualidad)” (Citado por Caminos, 2008:38).

Es importante señalar que esta forma de construir un personaje determina una trama donde queda expresada la “necesidad dramática” que plantea Syd Field: “La necesidad dramática se define como lo que su personaje quiere ganar, adquirir, obtener o lograr en el transcurso de su guión” (2001:34). Estos propósitos de los personajes que impulsan la acción, fueron desactivados deliberadamente en las historias de Nuevo Cine Argentino que prefirió construir un nuevo tipo de personaje: los personajes que están fuera de lo social.

“Muy lejos de los rebeldes del cine político que, oprimidos, actuaban para transformar la sociedad que habían recibido. Y muy lejos también de un cine costumbrista en el que cada personaje era un signo de su lugar en la jerarquía social (...) comienzan a aparecer una serie de personajes amnésicos, verdaderos *zombies*, que no vienen de ningún lugar ni se dirigen a ningún otro, obsesionados por una mapa indescifrable “(Aguilar, 2006:30).

Según David Bordwell “en la construcción clásica de la historia, la causalidad es el principio unificador espacial y temporal, y cómo el protagonista será el agente principal causal” (1996:157), desde esta perspectiva observamos que la historia clásica depende del protagonista y sus acciones. Los personajes del cine de los '80 se adaptaban a un realismo testimonial que los identificaba a personas de la vida real. Heredando formas del teatro del género grotesco, muchos de ellos incorporaban formas de representación con fuerte raigambre en la idea costumbrista del sujeto urbano. Los amigos del café, la barra de la esquina, el taller, la familia, los valores sobre el amor, etc., constituirán vínculos intertextuales con el cine que arranca en los años '50. Los personajes del cine de Piñeyro responden a los encontrados en esa tendencia novedosa de utilización del género que

venían proponiendo en sus filmes los directores norteamericanos como Coppola, Scorsese, De Palma. La galería de personajes de sus tres filmes: la estudiante rebelde, el cantautor de rock, el *yuppie*, el ciudadano que buscando su dignidad hace justicia por mano propia, constituyen un mundo de personajes emergentes en el cine nacional tratados con una estética que emula al cine norteamericano de la época. Esta situación los despoja del localismo que situaba a la caracterización del personaje de los '80 para atreverse, sin perder su pertenencia cultural, a un tipo de personaje más global.

Algo que definió el cine clásico es el modo en que está construida la forma narrativa, de qué manera los personajes con sus caracterizaciones y conflictos son contados por uno o varios narradores y una peculiar utilización de la información, sobre todo, mediante la mirada de los personajes y sobre los personajes. Pues bien, otros rasgos estilísticos fundamentales en lo que respecta a cómo se cuenta la historia son el espacio y el tiempo. El espacio de las ciudades, en cine de los ochenta, por ejemplo *Últimas imágenes del naufragio*, Dir. Eliseo Subiela (1989), si bien narran la crisis de las clases medias, los mismos son representados aferrados a un modelo estético preferido por el público de la clase media; convenciones narrativas heredadas de un tipo de puesta en escena basado en formas propias de la literatura y la televisión. El espacio en el cine de Marcelo Piñeyro tiene diferentes significaciones que analizaremos en cada uno de los films que integran el corpus. David Bordwell nos provee de la teoría para analizar dichos espacio:

“el espacio *escenográfico*: es el espacio imaginario de la ficción, el «mundo» en que la narración sugiere que suceden los acontecimientos del argumento. Basándonos en indicios visuales y audibles, actuamos para construir un espacio de figuras, objetos y campos, un espacio de mayor o menor profundidad, alcance, coherencia y solidez. El espacio escenográfico de una película se construye a partir de tres tipos de indicios: espacio de los planos, espacio del montaje y espacio del sonido. Cada uno de estos grupos implica también la representación del espacio en la pantalla o fuera de la pantalla” (1996:113).

En *Pizza, birra, faso*, Dir. Adrián Caetano y Bruno Stagnaro (1997), la construcción del espacio se materializa en el contraste

“del ritmo frenético de las ciudades, acelerado en la representación por las autopistas y canales de cable privatizados por el menemismo que legitimaron un nuevo tipo acelerado de circulación de signos y cuerpos que se hacen pasar por la historia misma y los espacios públicos urbanos como las plazas, lugares donde se localizan cada vez más aquellos que están sentados sin hacer nada, privados de la velocidad del mundo-mercado” (Andermann, 2015:73).

Si bien el espacio carece de un referente preciso, salvo el obelisco y el puente “La Noria” en la Boca, las locaciones reales, en contraste con los cuerpos de no actores generan un carácter documental de la narración que choca, en algunos filmes, con la participación de un actor profesional reconocible. De este encuentro surge un distanciamiento que pone de manifiesto el carácter ficticio y escenificado de la narración. Todo relato se desarrolla en una esfera temporal. En las tres películas que analizamos el tiempo se convierte en un aspecto clave del discurso. En ellos están presentes el *tiempo histórico* como en *Tango feroz*, el *tiempo actual* como en el caso de *Caballos salvajes* pero con el agregado que se expresa, simultáneamente un *tiempo referente* (en el film se marcan con una leyenda del día y la hora sobreimpresos en la imagen) y en *Cenizas del paraíso* el tiempo diegético es actual, con un *orden de relato no lineal* que rompe el orden cronológico e impone un *orden artificial*. Estas preocupaciones formales denotan, en los tres filmes, una forma construida detalladamente que la aleja del azar del registro directo o la decidida voluntad del cine arte de crear un tiempo de la enunciación que se traduce en una sensación emotiva y subjetiva que el espectador tiene del tiempo.

Phatos, el sentido del drama del filme

El conflicto es la piedra angular de la ley dramática. “Los sucesos, los personajes y las situaciones se unen y articulan gracias al conflicto” (Diez Puertas, 2006:223). Como comentábamos más arriba, el segundo principio esencial de la dramatización es el “interés dramático”. El interés apela a las emociones y al conflicto. Sin dudas, a la hora de escribir los guiones de los relatos analizados, los autores reflejaron a personajes que se fijan una meta incompatible con el *statu quo* geográfico, mental y social en que viven. Tango, José,

Costa Makantasis, Ana Muro, tienen motivaciones, sueños, conductas que los enfrentan a todo tipo de dificultades que los ponen en apuros y los obliga a luchar para restaurar o modificar dichas situaciones. Siguiendo a Doc Comparato investigamos los conflictos principales y secundarios con el prisma de sus categorías de análisis: “correspondencia del conflicto” y “motivación del conflicto” (1986:39), elementos claves que el cine clásico utiliza para que el espectador establezca un vínculo de empatía con la historia, la comprenda y ejecute construcciones de hipótesis posibles del rumbo de la historia. Dado el éxito de taquilla que representaron los tres filmes analizados, examinamos como están planteadas estas operaciones de empatía y qué relación guardan con la tradición narrativa del cine de calidad argentino.

Otro punto de análisis para abordar el diseño del conflicto es observando el comportamiento de las “fases” que propone Emeterio Diez Puertas:

“fase de confrontación (momento en que estalla el conflicto), *fase de dominación* (momento en que el protagonista y el antagonista se enfrentan. Dominando uno y otro según el momento y las circunstancias) y *fase de atribución* (momento en el que protagonista consigue o pierde el objeto)” (Diez Puertas, 1996:224).

Si bien, Marcelo Piñeyro estructura sus argumentos con cierto eclecticismo, más propio de los autores europeos que norteamericanos, claramente le preocupa que el conflicto esté presente, centrado en las vicisitudes de un personaje y presentado con la antelación suficiente para que rápidamente el espectador entienda cuál es la meta del protagonista y qué fuerzas se oponen a su deseo.

El Nuevo Cine Argentino, en cambio, por sus características de relatos elusivos fue más propenso a contar historias donde el conflicto no constituya un elemento decisivo en la narración. Así el crítico y realizador Juan Villegas escribe:

“Las películas del Nuevo Cine Argentino, fieles a la tradición del cine moderno, no se refieren a temas únicos e identificables, sino a multiplicidades inasibles, vaivenes, desequilibrios, inconsistencias, falsos héroes, temas que se deslizan y se nos escapan, planteos morales difíciles de encasillar” (Villegas, 120)

Dado que los tres filmes analizados se basan en argumentos que intentan contar una historia y en ellas explicar las problemáticas sociales del contexto en que ocurre la acción, el diálogo, elemento literario por naturaleza dentro de un relato, al ser verbalizado por los actores sostienen el verosímil buscado pero, evitando caer en el naturalismo de cierto cine argentino de la década del 80. En las características de los diálogos de los tres relatos están presentes las recomendaciones de Syd Field:

“Un guión es una historia contada en palabras e imágenes; los personajes comunican determinados hechos e información al espectador; el diálogo comenta la acción, en ocasiones es la acción, y siempre hace avanzar la historia” (1995:19).

Piñeyro evita sociolectos que caractericen a sus personajes y sus diálogos se acercan a un cine narrativo norteamericano contemporáneo interpretados “en el contexto del paralenguaje, la cinésica y la proxemia¹⁰ que le acompañan, elementos que son simultáneos al habla” (Diez Puertas: 1996:331). En el guión clásico el diálogo se compone y se organiza en frases, parlamentos, intercambios y turnos de la palabra. Con estos insumos teóricos se construyeron los diálogos en el cine de los '80 y, continuaron en varios filmes de los primeros años de los '90 (entre ellos los tres filmes de nuestro objeto de estudio). Ahora bien, con el inicio del nuevo siglo, comienza a aparecer una invalidación de ese tipo de construcción dialógica y se instala una polémica entre los teóricos académicos argentinos que se refleja en este comentario de Agustín Campero cuando se refiere a los diálogos de la *Historia oficial*, Dir. Luis Puenzo (1985):

“El cine se subordinaba a una necesidad ideológica enunciativa, de puro contenido, y partía de una desconfianza para construir un discurso mediante sus formas. En su vocación didáctica era un cine, además, tautológico. Subrayaba con las palabras lo que ya había sido dicho en imágenes, de modo repetitivo y sin intención de trabajar con su sincronía. Los diálogos eran inverosímiles y grandilocuentes, escritos como

¹⁰ a) Paralenguaje: Es el conjunto de características de las cualidades de la voz, tales como el tono, la dicción, la entonación, la fluidez y el ritmo al habla, además de que la risa, el llanto, el bostezo, las pausas, el suspiro y las muletillas, influyen en esta. b) Proxémica: Es el estudio de la forma en que las personas utilizan el espacio (personal y/o social) para comunicarse. El espacio comprende desde el aspecto físico del lugar a la distancia para hablar. c) Cinésica: Estudio de la comunicación corporal, por medio de gestos, expresiones faciales, la posición y movimientos del cuerpo y ademanes, y en particular los que acompañan la acción de hablar. <<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/125906/ss1de1.pdf?sequence=1>> (Consulta: 2 de enero de 2016).

consigna para tener resonancia histórica. En lugar de priorizar la puesta en escena, la ideología del director se depositaba en lo que decía el personaje sobre el cual el espectador podía descansar, depositario a la vez de la corrección ideológica y de la posibilidad de corregir las injusticias históricas” (2009:22)

En los diálogos del Nuevo Cine Argentino, en contraposición, se va a considerar la existencia de nuevas formas de representación del lenguaje hablado que rompen con el artificio y la impostación de la época anterior. Edmundo Cartoccio en *Apuestas poéticas. Convergencias y divergencias en las lecturas críticas del Nuevo cine argentino* afirma:

“Sin embargo, podemos observar que tanto la crítica que rescata la representación realista de sociolectos y códigos verbales vigentes, como aquella que valora los procedimientos constructivos más deliberados y personales de cada director, parten de una oposición común a lo que hemos denominado como “sobre-explicitación ideológica” en las representaciones dialogadas o monologadas del cine anterior” (2005:3).

Marcelo Piñeyro: etapas de su trayectoria cinematográfica

Marcelo Piñeyro, al momento de debutar como director cinematográfico, exhibía un curriculum profesional muy sólido. Habiéndose recibido de Licenciado en Cine en la Escuela de Cine de La Universidad de La Plata, se inicia en la industria cinematográfica en 1978, desempeñándose como Director de Producción en la productora de cine publicitario Cinemanía, propiedad del director Luis Puenzo. En 1984, con el advenimiento de la democracia, la productora Cinemanía (que era líder en el mercado de cine publicitario argentino y chileno) decide incursionar en el cine de largometraje con el filme *La historia oficial*, Dir. Luis Puenzo (1985), donde Piñeyro ocupa el cargo de Director de Producción. Luego del exitoso estreno en Argentina, el filme tiene una amplia trayectoria internacional¹¹. Tras pasar por los festivales de Venecia y Berlín, consigue el Oscar a la Mejor Película Extranjera en 1987. Posteriormente Piñeyro funda una distribuidora de cine en sociedad con Luis Puenzo y Bernardo Zupnic¹², estrenando filmes memorables como

¹¹ Norma Aleandro ganó el premio a la Mejor Actriz en el Festival de Cannes de 1985.

¹² Actual titular de la distribuidora de cine Distribution Company S.A.

Las alas del deseo, Dir. Win Wender (1988), *El diablo en el cuerpo*, Dir. Marco Bellochio (1987), *Las cosas del querer*, Dir. Jaime Chávarri (1988), etc. Como podemos observar, Piñeyro le sumaba a su deseo de dirigir la experiencia como hombre de la industria y una cinefilia cultivada con rigor, características ambas que lo ubicaban como un observador privilegiado de los gustos del público.

Si tomamos en cuenta con quién escribió los guiones de sus películas y quién participó en el financiamiento de las mismas, podemos dividir su carrera como director cinematográfico en tres etapas. La primera incluye *Tango feroz* (1993), *Caballos salvajes* (1995) y *Cenizas del paraíso* (1997); A los guiones de estos tres filmes Piñeyro los firma en coautoría con Aída Bortnik, en tanto al financiamiento lo proveen por Argentina, Claudio Pustelnik, de Mandala Producciones y (con una pequeña participación) Kuranda Films de España, propiedad de Katrina Bayonas,¹³ cuyo aporte consistió en la participación actuarial de Imanol Arias. El siguiente filme, *Caballos salvajes*, fue producido por Claudio Pustelnik y la empresa de televisión argentina ARTEAR (Canal 13), en tanto que *Cenizas del paraíso* contó con la producción de Artear, Patagonik Film Group y Buena Vista Pictures Distribution¹⁴.

La segunda etapa está definida por la colaboración de nuevos guionistas y la coordinación del financiamiento por parte del Programa Ibermedia. Este programa surge como resultado de un acuerdo al que se llegó en la VII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y de Gobierno, celebrada en 1997 en Isla Margarita (Venezuela), con la finalidad de crear un espacio común iberoamericano en el terreno audiovisual, superando las asimetrías existentes entre las industrias de los diversos países. España, Portugal, México, Brasil, Argentina, Uruguay, Cuba, Venezuela y Colombia, fueron las nueve naciones que, en 1998, lo constituyeron; con posterioridad se fueron incorporando la casi totalidad de los estados latinoamericanos. Gracias a estos aportes económicos Marcelo Piñeyro logró financiamiento para rodar *Plata quemada* (2000), *Kamchatka* (2002), *El Método* (2005), y *Las viudas de los jueves* (2009). Para la escritura de los guiones de estos filmes, Piñeyro

¹³ Representante de actores como Javier Bardem, Penélope Cruz, Héctor Alterio, etc.

¹⁴ Actualmente: Walt Disney Studios Motion Pictures.

resigna la colaboración de Aída Bortnik e inicia una sociedad creativa con el escritor y guionista Marcelo Figueras. Juntos escriben el guión de *Plata quemada* (2000), una adaptación de la novela homónima de Ricardo Piglia. La coproducción de este ambicioso proyecto la suscribirán Oscar Kramer por Argentina y Alquimia Cinema por España contando con aportes menores de Cuatrocabezas, Capital Intelectual S.A, Tornasol Films S.A., Mandarin Films S.A, Punto BSRL Planificación y Medios, Vía Digital y Taxi Películas. Estrenado en España, *Plata quemada* se convierte en un *boom* que alentará a otros productores españoles a llevar adelante coproducciones con directores argentinos estableciendo un cine a caballo de los dos países. Nuevamente, con la colaboración de Marcelo Figueras, crea el guión original del filme *Kamchatka* (2002). Los productores del mismo, siempre coordinados por el Programa Ibermedia, fueron Capital Intelectual SA, Patagonik Films Group, Alquimia Cinema, Oscar Kramer S.A., TVE y Vía Digital. Para la siguiente película, *El Método* (2005), Marcelo Piñeyro saltea una tradición en su filmografía rodando por primera vez una película íntegramente en España. Producida por la española Alquimia Cinema, contó como asociados a productores argentinos, italianos y franceses. Al guión lo escribe en colaboración con Mateo Gil ¹⁵, adaptando la obra teatral de Jordi Galceran *El método Grönholm*. Próximo a la fecha del estreno comentaba el diario Página/12: “...el film podrá ser visto en la Argentina como un producto eminentemente español (productor, escenarios y actores conocidos en España), pero la mirada del director de *Caballos salvajes* y *Kamchatka* es, sin duda, la de un extranjero en ese país europeo. Una mirada sobre el primer mundo desde el tercero” (Blejman, Mariano: 2005). Estrenado en Argentina el film se vio como un producto español. Salvo el actor Pablo Echarri, el resto del elenco eran figuras españolas casi desconocidas para el público local. Luego de esta experiencia europea, Piñeyro regresa a Argentina para filmar *Las viudas de los jueves* (2009), adaptación, en sociedad con Marcelo Figueras, de la novela homónima de Claudia Piñeiro. La producción de este film es del director y productor español Gerardo Herrero que la llevó adelante en sociedad con Haddock de Argentina, Tornasol Film de España y Castafiore de Italia, más una participación menor del canal de televisión argentino Telefé.

¹⁵ Guionista de *Los otros*, Dir. Alejandro Amenábar, (2003).

La tercera etapa (recientemente inaugurada) en la carrera del director se inicia con *Ismael* (2013), guión original escrito en colaboración con Verónica Fernández (reconocida guionista de series para la televisión española: “*Cuéntame*”, “*El Síndrome de Ulises*”, “*Hospital Central*” etc.) y Marcelo Figueras. El filme es una producción totalmente española de Zeta Cinema, Grupo Antena 3 y Atresmedia Cine; se rodó durante ocho semanas en escenarios de Barcelona, Gerona y Madrid, y tuvo como protagonistas a actores españoles: Belén Rueda, Mario Casas, Sergi López, Juan Diego Botto, Ella Kweku y el niño Larsson do Amaral. Las razones de esta decisión de no filmar en Argentina y hacerlo en España se deben, según lo cuenta en un reportaje a *Página/12*, a que no está encontrando la manera de contar lo que pasa en éste momento en Argentina:

“Y esta incertidumbre narrativa lo hizo volver a trabajar con su colaborador habitual, Marcelo Figueras, pero desde España y en una película pequeña, con pocos personajes alrededor de un drama de identidad, familiar y amoroso. El telón de fondo de este nuevo filme, *Ismael*, es la sociedad española en medio de la crisis, con sus problemas de desempleo y el drama de los inmigrantes ilegales, el lugar donde Piñeyro encontró empatía y también la distancia necesaria para volver a contar” (Kairuz, 2014).

Aída Bortnik: su labor como guionista de cine

Marcelo Piñeyro contó con la colaboración de Aida Bortnik para llevar adelante la escritura de los guiones de los tres filmes analizados. En su extensa labor profesional, Aida Bortnik se desempeñó como autora de guiones de televisión, periodista, dramaturga y escritora de cuentos. No obstante, a pesar del reconocimiento de sus trabajos periodísticos y teatrales, estimamos que será recordada como guionista de cine. En 1974 realizó la adaptación cinematográfica de la novela de Mario Benedetti *La tregua*, filme que dirigió Sergio Renán y, con el cual, quedan nominados para el premio Oscar a la Mejor Película Extranjera. Por sus ideas políticas, expresadas en artículos que firmaba para el diario *La Opinión*, en 1976, tras ser amenazada por la Triple A, se exilia en España. A su regreso, en 1981, es una de las personalidades que hace posible el evento Teatro Abierto. En pocas jornadas, este movimiento, que desafió la mordaza de la dictadura, se convirtió en epopeya y bastión de resistencia creativa para sus protagonistas contra el Proceso de Reorganización

Nacional. Por la notable repercusión popular de esas jornadas, manos anónimas quemaron el Teatro del Picadero, de la ciudad de Buenos Aires, lugar donde se llevaban a cabo las representaciones y el ciclo debió ser trasladado al Teatro Tabarís. En 1985, Aída Bortnik escribió junto al director Luis Puenzo el guión de *La historia oficial*. Ya en 1993, conformó una dupla creativa con el director Marcelo Piñeyro co-guionando la trilogía fílmica que analizamos; a propósito de este trabajo conjunto Marcelo Piñeyro recuerda así a Aída Bortnik al momento de su fallecimiento el 27 de abril de 2013, en un reportaje que concedió al diario *Página/12*:

“Conocí a Aída Botnik cuando estábamos preparando *La historia oficial*. Era, si mal no recuerdo, la segunda mitad de 1982, poco después de Malvinas. Luis Puenzo había tenido la idea de hablar con Aída para empezar a ver cómo desarrollar el guión. Aída se entusiasmó inmediatamente y pronto ya se había puesto a trabajar. Yo empecé a ir a su casa muy seguido como mínimo cada 15 días y hablábamos de todo. Así que cuando yo estaba empezando a darle forma a *Tango feroz*, le iba contando y ella me hacía sugerencias, hasta que finalmente nos dijimos: ¿por qué no lo hacemos juntos? Así fue que formó parte de *Tango feroz* y de mis dos películas siguientes, *Caballos salvajes* y *Cenizas del paraíso*. Trabajar con ella era muy placentero y estimulante, y un desafío constante; discutíamos y nos peleábamos muchísimo, pero de un modo altamente creativo. Yo llegaba a las 10, 11 de la mañana a su casa, almorzábamos y durante meses pasábamos toda la tarde juntos, como hasta las 19, 20 hs.” (Piñeyro, 2013).

La idea: punto de partida para cualquier historia

Cuando un guionista realiza la ideación de la historia moviliza su inteligencia creadora. Es el momento para decidir qué contar (la historia) y cómo contar (el discurso o relato). A diferencia de la inteligencia en sentido estricto, la inteligencia creadora es un pensamiento divergente:

“Sería la capacidad intelectual de inventar algo nuevo o bien de relacionar algo conocido de forma innovadora, de modo que, para crear, nos apartamos de los esquemas de pensamiento y conductas habituales” (Diez Puerta, 2006:16).

Existen dos capacidades relacionadas con la inteligencia creadora: a) la “imaginación” que es la capacidad de transformar la realidad para revelar su significado profundo, es una creatividad que se distancia de lo real, inventa, fantasea, deja que el

pensamiento actúe con total libertad y b) La “originalidad”, sería un punto de vista personal o subjetivo del mundo, ahonda en el inconsciente, en lo diferente.

En los filmes analizados, Marcelo Piñeyro, siguiendo la tradición del cine de los ochenta, vincula las vicisitudes de los personajes con el contexto social y político, observándolos desde su perspectiva creativa, desde su poética:

“Se podría definir a la poética como una cierta "cosmovisión" que el artista desarrolla en relación al arte en general y a su arte en particular, en ella están implícitas tanto la propuesta estética, la preferencia por ciertos materiales y técnicas, como el conjunto de ideas, sentimientos y valores que tiene cada artista acerca del mundo que vive, del arte del pasado y del arte de su tiempo y de la obra que realiza" (Vicente, 2006: 191).

Para comprender la singularidad de los filmes de Piñeyro es necesario tener presente las transformaciones en las relaciones entre las temáticas y el cine producidas durante el período que va desde el surgimiento del cine en democracia hasta finales de los años 2000. Será preciso analizar los modos que el lenguaje cinematográfico adopta para constituirse como discurso. Nunca en la historia del cine existió una sola estética cinematográfica. En el cine argentino, desde el advenimiento de la democracia, hubo una corriente de filmes que expresaban la forma de discurso hegemónica, otros, como los de Marcelo Piñeyro que la continuaron y una tercera línea representada por el Nuevo Cine Argentino que intentó quebrarla. Como decíamos anteriormente, cada vez que un autor elige una idea, elige una forma de narrarla; esta toma de posición constituye una decisión sobre política estética. La política estética del realizador se puede observar en las elecciones de los tipos de relatos, el modo de hacerlos verosímiles, la política de casting, los estilos de actuación, etc. Marcelo Piñeyro tematiza la represión policial a los jóvenes artistas y estudiantes de fines de los '60 como anticipación de la dictadura militar de 1976-1983, el *default* del orden económico, la corrupción de la justicia, todos ellos temas difíciles de abordar porque significan la ruptura del civismo y constituyen un punto ciego para todo arte que se propone representarlo.

Si tomamos en cuenta el cuadro de ideas construido por Doc Comparato (1983:43-44), podemos colegir que la idea de *Tango feroz* es una “idea verbalizada”, toda vez que Marcelo Piñeyro se conecta con la biografía de José Alberto Iglesias, conocido por el seudónimo de *Tanguito*, a través de su obra inédita y comentarios orales. En tanto que *Caballos salvajes* y *Cenizas del paraíso* son “ideas seleccionadas”, ya que su procedencia está ligada al campo de lo personal y lo íntimo, sus recuerdos, memorias y deseos. Para referirse a cómo se vinculó con la idea de *Tango feroz*, Marcelo Piñeyro dice:

“Yo tomé contacto con su historia después de su muerte, cuando escuché un demo de un disco que nunca llegó a publicar pero que me transmitía una verdad existencial que superaba todas las imperfecciones. La historia la escuché un montón de veces pero siempre de forma distinta. Y con algo en común: el tipo defendía sus convicciones artísticas y pagó el precio, fue de encierro en encierro hasta terminar debajo de un tren. Vi que tenía entonces una historia muy potente que iba a exigir una columna musical. Exigía también un relato *rock and roll* no sólo a través de la música y eso era algo que el cine argentino todavía no había ofrecido. Así plasmé mi mirada sobre el estado generacional de fines de los '60 y comienzos de los '70 que estaba muy mal contado” (Volpi: 2014).

Los temas del cine de Piñeyro

Tanto en las formas del discurso como en los temas que propone Piñeyro hay una voluntad de innovar guardando una idea de continuidad con la tradición del cine argentino. No obstante, una crítica de la que fue pasible su trabajo provino del sector de los realizadores del cine político. Se cuestionaba que sus temáticas, que tocaban tangencialmente lo ocurrido durante la dictadura, fueran narradas valiéndose de géneros y con técnicas cinematográficas capaces de banalizar la memoria. La pregunta que cabe formularnos es la que plantea Paula Croci:

“ ¿Cuáles son los límites del artista en la exposición de hechos vividos por la sociedad como traumáticos para no vulnerar el momento en que lo humano alcanza el extremo de la deshumanización, y el consecuente riesgo de seguir perpetuando el proceso deshumanizante? Ficción o documental; narración o descripción; mostrar o aludir; explicar o argumentar; recurrir a la tragedia o la comedia, a la ciencia ficción, incluso, a la pornografía son decisiones, antes ideológicas que estéticas” (Croci, 2016:6).

Sin dudas, este debate fue central en su momento, y sigue hoy dividiendo las opiniones tanto de directores como de críticos cinéfilos y teóricos académicos. Si bien en las universidades argentinas en los últimos años varias facultades y departamentos de Sociología crearon cátedras sobre Sociología del Cine, los estudios sobre cine y sociedad están todavía en una esfera de discusión fragmentaria. Tal el caso de la polémica por los límites éticos de la representación fílmica.

“Buena parte de la investigación teórica sobre el modelo de la representación, está marcada por enfoques y autores canónicos como los pensadores de Frankfurt: T. Adorno, W. Benjamin y J. Habermas. Nació así un “contenidismo” que propuso a la economía como fuente de explicación de todos los fenómenos sociales, incluidos los procesos políticos y los objetos culturales.

Una forma de contenidismo muy extendido entre los historiadores sociales, busca la verosimilitud cronológica y entonces reclama al director por las condensaciones, omisiones y síntesis introducidas en la narración y lo interpela por una supuesta falta de veracidad de los hechos presentados. Mucho se ha criticado films tan formalmente disímiles como *La noche de los lápices* y *Los rubios* invocando que Héctor Olivera y Albertina Carri habrían distorsionado los hechos tal como ocurrieron, o la memoria de los hechos. También se ha escrito que *La historia oficial* reivindica el mito revolucionario puro.

Mucho se ha denigrado al Nuevo Cine Argentino por sus registros figurativos, su tratamiento de la temporalidad, sus indagaciones sobre la representabilidad. Está claro que tarde o temprano el análisis contenidista funcionará como un boomerang y estallará sobre sí mismo en busca de una alternativa que incluya el formalismo” (Tranchini, 2010: 4)

A propósito del formalismo, se puede observar que a partir de 1980 se produce una transformación del realismo cinematográfico argentino de las décadas anteriores. Un fenómeno idéntico se produce, simultáneamente, en la cinematografía internacional; de la mano de jóvenes directores norteamericanos (Coppola, Scorsese, Spielberg, De Palma), comienza a revalorizarse un cine de género narrado de manera clásica. Coincidente con el debilitamiento de la dictadura imperante en Argentina producto, entre otras razones, de la derrota en la Guerra de Malvinas, algunos directores argentinos comenzaron a realizar películas que hablaban de la situación económica y social del momento, metaforizándolas a través de historias narradas en clave de género policial. Era la manera elegida para eludir

el férreo control de censura que Paulino Tato ejercía desde Ente de Calificación Cinematográfica. Adolfo Aristarain será un precursor en esa búsqueda de una mirada realista complementada con el uso del género. El director, admirador del cine de John Ford y Howard Hawks, estrena el 30 de julio de 1981 *Tiempo de revancha* y, el 8 de abril de 1982, *Últimos días de la víctima*. El hecho de que consignemos fechas precisas responde a que esos estrenos se produjeron en plena dictadura militar. El director Adolfo Aristarain se refirió a cómo logró eludir la censura de su film *Tiempo de revancha* valiéndose de una estrategia de alusiones veladas:

“Creo que la película tiene dos cosas: una que la denuncia no es nada sutil pero está dirigida no a un gobierno determinado sino al sistema capitalista que está basado en la explotación del hombre. Por eso el censor no pudo cortar una sola escena, o la aceptaban íntegra o la prohibían” (Daly y Ortega: 2011).

Continuando el camino abierto por Adolfo Aristarain de incursión en los géneros, el filme *Camila*, Dir. María Luisa Bemberg (1984), trabajó sobre el género melodrama histórico y *La historia oficial*, Dir. Luis Puenzo (1985), recuperó el género drama testimonial.

Este nuevo realismo del cine argentino vinculado al género y al uso de alegorías para eludir nombrar frontalmente a los responsables de los problemas sociales, moldearon los temas y su forma de abordarlos. El trabajo de construcción del sentido autorial comienza con la definición por parte del guionista del tema:

“El guionista escribe un guión y por lo tanto, diseña una estrategia textual para comunicar al público un contenido filosófico: un significado ético envuelto en una vivencia estética” (Diez Puertas, 2006:41).

En los tres primeros films de Marcelo Piñeyro encontramos una continuidad temática, podríamos decir que constituyen un *work in progress*. Cada película es un fragmento de las demás. Todas están atravesadas por la rabia. Rabia por el avasallamiento de las utopías, por la injusticia de quien traiciona la confianza, rabia por un sistema judicial

corrompido por el poder político y las corporaciones. Las reflexiones que contienen los filmes aparecen repetidas y observadas desde ángulos diferentes. Comenta Piñeyro: “Mis películas tienen una fuerte reflexión y crítica social, incluso política, porque creo que el contexto es determinante de lo que somos y de lo que nos pasa” (Del Río, 2014).

A efectos de que el análisis que realizamos del film *Tango Feroz* cuente con el contexto de la historia que le dio origen, transcribimos su resumen argumental:

“Buenos Aires, finales de los '60. En “La Cueva”, un boliche subterráneo, Tango y sus amigos se reúnen habitualmente para tocar música. La Cueva es allanada por policías que arrestan a la concurrencia por averiguación de antecedentes y cargos por tenencia de estupefacientes. El grupo de asistentes a La Cueva coinciden en la comisaría con un grupo de estudiantes de la FUA, detenidos por realizar una manifestación. En la comisaría Tango conoce a Mariana, una estudiante de filosofía. Tango y Mariana se enamoran. Comparten los amigos, la música y los sueños. Por sucesivas entradas a la comisaría, Tango comienza a ser perseguido por el comisario Ponce, alias “Lobo”, quien lo presiona para que sea su informante. Le pide que delate las actividades de los amigos de Mariana en la Facultad de Filosofía. Tango se niega. Esta negativa hará que Lobo lo mande primero a la cárcel y luego a un hospital neuropsiquiátrico de donde Tango se fuga muriendo accidentalmente bajo las ruedas de un tren.”¹⁶

La producción cinematográfica argentina de inicios de la democracia desplegó dos grandes temas: la denuncia de la dictadura militar y una revisión crítica del pasado histórico en la búsqueda de las raíces del autoritarismo. El discurso de un cine político que otrora estuviera representado por grupos como *Cine Liberación* o *Cine de Base* careció de continuidad a partir de 1983. Durante el gobierno de Carlos Menem, a partir de 1989, las temáticas vuelven a cambiar; influenciado por las transformaciones sociales y económicas que se producen con el desembarco del neoliberalismo, el tema, el pensamiento central que organiza el guión, aquello de lo que habla la película, lo que quiere o necesita decir el autor, toma nuevos rumbos. En esta etapa, que Octavio Getino (1995:38) llama *Cine exceptuado (1989-1994)*, se comenzó a desarrollar una mirada, en principio crítica, sobre el nacimiento de posturas individualistas frente a las problemáticas sociales, que parecían diferenciar a los ciudadanos de ese momento de los de épocas anteriores:

¹⁶ Obtenido de la web de Marcelo Piñeyro <http://www.marcelopineyro.com.ar/sinopsis-tango-feroz/>

“A partir de la reivindicación romántica de la singularidad de la figura del artista *El lado oscuro del corazón*, *Tango feroz*, *la leyenda de Tanguito* o del rebelde *Caballos salvajes*, el cine nacional alcanzó picos de masividad a comienzos de los noventa. Los personajes de estas películas se enfrentan a la sociedad desde una visión basada en la importancia de la libertad y la expresión personal. Están dispuestos a asumir cualquier resultado con tal de ser consecuentes con su visión del mundo. En un momento en que entró en crisis la credibilidad de la palabra y la acción en el espacio público, surgieron héroes consecuentes, capaces de sostener sus ideas sin importar las consecuencias” (Aprea, 2008:95).

Otro aspecto de la crisis social que despuntó en las representaciones del cine argentino se relaciona con el empobrecimiento y la desubicación de la clase media. Aparecieron una serie de películas sobre la caída de sectores que hasta ese momento tenían algunos privilegios, así como sobre la disolución de su sistema de valores. La televisión no fue ajena a esa renovación estilística y de contenido. Los canales de televisión abierta, al ser privatizados, conformaron una programación que les asegurara *rating*. Adrián Suar, un joven actor, se lanzó al ruedo de la producción televisiva con su serie policial *Poliladron*, estrenada en enero de 1995. Si bien su contenido estaba orientado al puro espectáculo, su forma se acercaba a su referente, las nuevas series de televisión norteamericanas; cámaras más versátiles, iluminación innovadora, nuevas formas de actuación, el rodaje en locaciones reales, y un montaje dinámico, constituyeron el comienzo de la exitosa productora Polka, empresa emblemática de la televisión argentina hasta el presente.

Para continuar con la reflexión de las temáticas y las formas de exponerlas, ayudémonos con una idea base, por ejemplo: la pérdida de los ahorros depositados en un banco cuando éste quiebra. Teniendo el tema como referente, un guionista puede abordar la problemática para construir la historia desde muy diferentes perspectivas: el derrumbe emocional del ahorrista afectado; la posibilidad de asociarse con otros damnificados para, juntos, luchar para recuperarlos; la planificación de un atentado sobre la persona del presidente de la entidad al que considera culpable, etc. Como dijimos anteriormente, todo planteamiento temático abordado por el artista conlleva una mirada signada por su poética, por tanto, lo inmediato siguiente a buscar un tema será construir una historia y organizar el material narrativo, con fines de demostrar el punto de vista sobre el tema.

La historia de *Caballos salvaje* es descripta en el siguiente resumen argumental:

“José, que ya tiene 70 años, decide asaltar una financiera amenazando con matarse si no le devuelven el dinero que oportunamente le incautaron cuando la empresa quebró. Pedro, de 23 años, es un empleado jerárquico que lo atiende y, al verse involucrado en el atraco, frente a la disyuntiva de ayudarlo a escapar o hacer que lo maten, opta por la primer alternativa. Huyen hacia la Patagonia. En el camino encuentran a Ana, una joven que deambula sin rumbo. Desde entonces son tres; amenazados y perseguidos -con armas de fuego y con cámaras de televisión- por gente que quiere eliminarlos y, como contrapartida, recibiendo un apoyo solidario de personas que desean ayudarlos en su aventura imposible. Llegan a Trevelin, un pueblito próximo a la frontera con Chile. Pedro y Ana se despiden de José, para cruzar la frontera. José suelta los caballos que iban a ser enviados al frigorífico para sacrificarlos. En el momento en que los caballos, ya libres, galopan en el valle, José recibe un disparo mortal de un tirador que no vemos.”¹⁷

El tema de *Caballos salvajes* tiene como fundamento histórico dos hechos determinantes: la quiebra de bancos y entidades financieras ocurridas durante el año 1980 y la promulgación, durante el gobierno de Carlos S. Menem, de la ley 24.241/93, que da lugar a la privatización de los servicios sociales, creando de la Administración de Fondos de Jubilaciones y Pensiones (AFJP).

El primero de estos hechos históricos ocurre el día 28 de marzo de 1980, cuando el Banco Central ordena el cese de operaciones del Banco de Intercambio Regional (BIR), dando lugar al fin del ciclo económico-financiero a cargo del ministro José Alfredo Martínez de Hoz, conocido popularmente como la época de la “plata dulce”. La crisis financiera continuó y a fines de ese año habían quebrado otros veintitrés bancos, dejando desamparados a miles de ahorristas que, atraídos por las altas tasas de interés que ofrecían, perdieron los ahorros depositados.

Desde la creación por parte del ministro de economía Domingo Felipe Cavallo de la llamada Ley de Convertibilidad del Austral (ley nro.23.928), los haberes jubilatorios permanecían congelados. Enfrentados a esta política, adquieren notoriedad el grupo de

¹⁷ Obtenido de la web de Marcelo Piñeyro <http://www.marcelopineyro.com.ar/sinopsis-caballos-salvajes/>

jubilados *Plaza Lavalle* liderados por Norma Beatriz Guimil de Plá, una ama de casa jubilada. Estos luchadores sociales reclamaban un haber jubilatorio mínimo de 450 pesos. En 2001, el diario Clarín comentaba cuando Norma Plá, el 5 de junio de 1991, increpaba al ministro de economía de entonces Domingo Felipe Cavallo diciendo:

“¿Usted tiene madre señor ministro?, lo apuró a Domingo Cavallo, la mirada del ministro se empieza a nublar, pero la jubilada siguió: “Si no tiene con qué pagar la deuda externa, no lo haga, pero páguele a los jubilados. Piense en su Patria. Si lo presionan de afuera salga al balcón y dígalos, que el pueblo lo va a ayudar” (Calvo, 2001).

Este contexto histórico y social genera el tema sobre el cual Marcelo Piñeyro construye la ficción de *Caballos salvajes*. A modo de ejemplo, en el filme, el año de la quiebra de la financiera que le incautó los ahorros a José coincide con la del fin de la “plata dulce”. En la escena en que Mónica le comenta a su jefe qué han averiguado de José, comenta:

MÓNICA

Si fuera en junio de 1980 un depósito inicial sería a una moneda constante de 3.700 pesos.

RODOLFO

(irritado)

Rápido... decime qué encontraron...

MÓNICA

Bueno... no es lo mismo enero que diciembre... aparte no sabemos... aparentemente...

RODOLFO

(interrumpiendo)

Te entendí pero no me importa. Decime cuántos encontraron en todo el año, los nombres, los datos...

MÓNICA

Tres. El primero está muerto. La segunda es una mujer... no tenemos

datos actuales y el tercero parece
que inició un juicio.

RODOLFO
(decidido)
¡Busquen a ése!

La situación de los jubilados en 1992 queda patentizada, en la ficción de *Caballos salvajes*, en el trabajo de encuesta de opinión callejera que el canal de televisión TVN5 está realizando frente a la financiera la mañana que ocurren los hechos. En la escena, el joven notero Martín Juárez, le cuenta a la audiencia: “Estábamos haciendo una encuesta sobre uno de las cuentas pendientes más dolorosas de la Argentina: ¿qué hacemos con nuestros viejos? ¿A qué estamos condenándolos?”

Algunos textos de retórica hablan de grandes temas y temas menores. Si bien el ideal de expresión artística es escribir sobre Dios, el poder, la guerra, temas intemporales y trascendentes, consideramos aquí que referirse a temas del ahora mismo, requiere de una dosis de audacia y una sensibilidad especial que solo tienen aquellos artistas capaces de percibir lo que les está preocupando a sus contemporáneos. De ahí que cuando Getino comenta como una crítica negativa: “... masa de espectadores sólo dispuestas a concurrir a las salas cuando se ofertaran productos fílmicos a la altura de su sensibilidad y sentimientos...” (1998:62), en realidad está sacando a la luz la intuición de Piñeyro y su conexión con temas que estaban latentes en el colectivo social. Obviamente pronunciarse sobre los temas candentes tiene sus riesgos, pero en estos tres filmes el autor sale airoso al ser capaz de movilizar las emociones del público como hacía muchos años no ocurría en el cine argentino.

A efectos de terminar de presentar las tres historias de los filmes analizados transcribiremos el resumen argumental de *Cenizas del paraíso*:

“ El juez Costa Makantasis cae al vacío desde los techos del Palacio de Tribunales. Pedro, uno de los hijos del juez, arrastra por las escaleras de su casa a Ana, una joven de 22 años que ha sido asesinada de quince puñaladas. La jueza Beatriz Teller tiene que investigar el crimen de Ana. A medida que indaga a los presuntos criminales, los hermanos Makantasis, para su sorpresa cada uno de ellos se declara

culpable del crimen. En flashback se cuenta como Ana se vincula con la familia Makantasis al iniciar una relación con Alejandro, el menor de los hermanos Makantasis. Francisco Muro, el padre de Ana, está siendo investigado por el Juez Makantasis por negocios fraudulentos y muertes sospechosas. El hecho que Ana este cerca de su investigador lo torna paranoico y supone que los Makantasis la tienen secuestrada para ponerla en su contra. Ana, sigue de novia con Alejandro y, simultáneamente, inicia un romance con Nicolás; Pablo, también conmovido por la belleza de Ana, se esfuerza para no sucumbir a sus encantos. Ana descubre que su padre es el asesino de Costa Makantasis. Perturbada busca refugio en Alejandro pero este le reprocha por la muerte del padre y que haya tenido un romance con su hermano Nicolás. Ana acobardada decide poner fin a su vida y toma la mano de Alejandro, que porta un puñal, y se lo clava en el vientre. La jueza Teller, que intenta llegar a la verdad, pero el camino esta obstaculizado por presiones políticas y mafiosas, termina reconociendo que nada de lo que haga será justicia”.¹⁸

La mirada de Piñeyro sobre los temas que desarrolla en los tres filmes manifiesta hasta qué punto está dispuesto a fijar posiciones ideológicas. El tratamiento valorativo del tema constituye un tercer concepto que E. Diez Puerta llama “orientación”: “Si el tema/imperativo social es de qué se habla, la orientación es qué se dice del tema. Es el tratamiento valorativo o la solución personal que el guionista da al tema” (2006:45). En *Caballos salvajes* se despliega una referencia directa a la realidad. Si bien Piñeyro se vale del género *thriller* para construir una alegoría que recree esa nueva realidad (encarnada por los *yuppies*, los jubilados que ganan el haber mínimo, los piqueteros, el dólar estadounidense como primera moneda nacional, la narración ficcional que hacen de la realidad los medios como la televisión y su cobertura planetaria a través de cadenas como CNN), no se intimida a la hora de “bajar línea” y decir lo que piensa del neoliberalismo. El rechazo de la crítica cinéfila a los planteos totalizadores, presente en los tres filmes de Piñeyro, genera un punto sobre el cual se puede establecer un debate: ¿la ficción debe eludir el referente y confinar la mención directa de la realidad al documental? Es en este sentido que detectamos en el corpus analizado que “el tema” que lo atraviesa, conforma una de las líneas de continuidad con el cine de los ochenta dado que incluye el debate ideológico. A pesar de que el cine de Piñeyro puede ser atacado, tanto por derecha como por izquierda, de corrección/incorrección en sus posiciones políticas, queda claro que está

¹⁸ Obtenido de la página web de Marcelo Piñeyro. <http://www.marcelopineyro.com.ar/sinopsis-cenizas-del-paraiso/>

en las antípodas de cierta crítica cinéfila que entiende lo ideológico como opuesto a lo ambiguo del arte.

Siguiendo con el análisis teórico del tema, el cuarto elemento que conlleva un tema es “la premisa”. La premisa es el formato escrito que adopta el tema, es decir, una frase, una sentencia, que contiene el “tema/imperativo social” y la “orientación”. Para *Caballos salvajes* proponemos como premisa: “La lucha por la dignidad ennoblece la vida humana”. Esta frase, que algunos llaman “mensaje”, es en realidad una hipótesis de contenido ético cuya veracidad debe probar el texto. No obstante el contenido ético siempre debe permitir lecturas abiertas, capaces de construir sentido en sociedad con el espectador. La prueba que José se impone es robar lo que le robaron. Ahora bien, el robo se resignifica éticamente cuando conocemos que José emplea el dinero para que una tropilla de caballos, criados por él, no vayan a parar al frigorífico. Observado desde esta perspectiva, la identificación del público con un sujeto que hace justicia por propia mano, si bien un acto deleznable, valía como revancha por todas las injusticias que el capital financiero le infringía a cierta clase media durante el menemismo.

Historias y tramas de la realidad

Iniciaremos este apartado diciendo que si bien la historia desarrolla lo que ha sucedido, el espectador se entera de ello a través de una forma dada por la trama. En *Caballos salvajes*, la irrupción de José en la financiera pidiendo un dinero bajo la amenaza de matarse, sumado a la irreflexiva decisión de Pedro de convertirse en su escudo humano y así poder sacarlo del lugar sin que lo mate la policía, obliga al espectador a enfrentar los dos acontecimientos narrativos buscando lazos causales, espaciales y temporales ¿Quién es José? ¿Por qué Pedro toma una iniciativa que se opone al sentido común de cualquier víctima de un robo? ¿Hacia qué lugar se dirigen? ¿Cuánto tiempo tardara la policía en apresarlos? En otras palabras, la historia incorpora la acción como un orden cronológico causa-efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y espacio dados: “El conjunto de acontecimientos ordenados temporal y espacialmente en sus relaciones con los

actores que los causan o los padecen, constituye la historia narrativa” (García Jiménez, 1993:155). En otras palabras, si bien la historia es un material que no ha recibido todavía una configuración dentro del texto narrativo, es la ordenación cronológica de unos hechos tal y como podríamos observar en la vida real, la historia representada toma la forma de la denominada trama. Aristóteles (2006:48), afirma que el componente más importante de la narración es la trama, que las buenas historias deben tener un principio, un medio y un final que causen placer por el ritmo de su estructuración. Comenta Piñeyro a *Página/12*: “Desde *Tango feroz* hasta *Kamchatka*, pasando por *Plata quemada*, todas tienen una trama fuerte: hay buenos, malos, una acción” (Blejman: 2005). Este abordaje formal de la historia que realiza Piñeyro se diferencia del canon del Nuevo Cine Argentino donde se prefiere la ausencia de trama, que los personajes no evolucionen, y que los acontecimientos carezcan de un inicio, un nudo y un desenlace.

Durante el período que transcurrió entre 1989 y 1994 se produce una crisis política, económica y social que impacta en la actividad cinematográfica. La industria del cine, sin reaccionar a estos hechos, seguía produciendo con la vieja Ley del Cine e ignoraba las nuevas formas de consumo de lo audiovisual tales como proveer de contenidos a la incipiente televisión por cable y a los videoclubes que rentaban VHS para ser visto en los hogares. A fines de la década del '80 cerraron cientos de salas cinematográficas haciendo que desaparezcán las tradicionales cadenas de exhibición. Simultáneamente, y no por casualidad, se instalaron en el país las salas multiplex de capitales extranjeros que, no solo continuaron exhibiendo las películas de Hollywood, sino que cambiaron las exigencias de la llamada “media” (cantidad de espectadores por semana que concurren a una sala cinematográfica), si el público no respondía inmediatamente, la recomendación no tenía tiempo de producirse y el film en cuatro días bajaba de cartel. En esos años comenzaron las coproducciones de filmes con países extranjeros, preferentemente con España, de modo que esa alianza con productores internacionales influyó en la estructura general de la cinematografía argentina. Durante el período del cine en democracia (1983 a 1989), el promedio histórico de películas se mantuvo en 22 estenos por año. Con la llegada de Carlos Menem al poder y la promulgación de la Ley de Emergencia Económica (1989), la

producción nacional cae a uno de los niveles más bajos de su historia. El promedio de películas entre 1989 y 1994 fue de 12 títulos anuales, con sólo 5 largometrajes producidos en 1994. La cantidad de espectadores en esos años cayó a menos de una tercera parte y la “cuota de mercado” (cantidad de tickets vendidos para ver cine nacional respecto del total de tickets vendidos en un año) del cine argentino bajó a un desconocido 2%. Con la promulgación en 1994 de la nueva ley de cine Ley 24.337 de Fomento y Regulación del Cine, se produce la aparición de nuevas productoras de cine y la incorporación de las televisoras privatizadas a la producción cinematográfica nacional, dando comienzo a un sostenido crecimiento de la actividad que continúa hasta hoy.

Inferimos que Marcelo Piñeyro entendió que el público al que pretendía dirigirse, jóvenes urbanos de clase media, ya había advertido que la única manera de sobrevivir en el modelo neoliberal era hacerlo individualmente. La realidad mostraba que frente al avasallamiento de derechos de los ciudadanos, las redes solidarias resultaban impotentes; en *Tango feroz*, encontramos una escena muy elocuente al respecto. Tango, que había conocido a Mariana en una comisaría, al día siguiente la encuentra en una manifestación de protesta de la FUA pidiendo que dejen en libertad a estudiantes que todavía permanecían detenidos. Tango se acerca a Mariana y, sin dejar de marchar, le pregunta:

TANGO

¿Qué están haciendo acá?

MARIANA

Una marcha por los compañeros
que no soltaron ayer.

TANGO

¿Y mañana van a hacer otra
por los que encanen hoy?

La pregunta de Tango, lejos de ser inocente, revela el planteo que Piñeyro pretende en la construcción de la historia. Para los jóvenes espectadores a los que el filme se dirige,

si bien el neoliberalismo menemista no los seduce como alternativa, tampoco los seduce adherir a las ideologías de los estudiantes de fines de los '60.

Esta posición se reflejará también en *Caballos salvajes* en la escena en que Pedro se pregunta qué hacía esa cantidad de efectivo dentro de un cajón, algo que está prohibido por las normas bancarias. José le comenta que a él le parece que las financieras son lugares de lavado de dinero proveniente del narcotráfico, de la política, etc.:

PEDRO

Mire... Vamos a ver si nos entendemos...
Usted me está hablando de política
y yo estoy hablando de que
me quieren matar.

JOSÉ

No sabías en qué clase de lío
fuiste a meter la mano.

PEDRO

Es que a mí no me interesa la política.

JOSÉ

Putísima madre que me parió, carajo.
¿Quién mierda habla de política?
¿Quién mierda?
¿Yo hablo de política puta madre
que me parió carajo?
Cómo voy a hablar de política yo... ¿Eh?
No estoy hablando de política.
Hablo del mundo en el que estás viviendo.

La decisión de reemplazar en las historias al héroe que lucha solidariamente junto a sus compañeros por un personaje individual que confronta en solitario con el sistema, tiene que ver con la idea de los jóvenes de principios de los '90 que comentábamos más arriba: rebelarse contra el sistema pero por un camino nuevo, un camino que no incluía la evaluación de la historia y el papel que jugó la política en su conformación. Esto nos lleva a

reflexionar que ensamblar la historia requiere que el espectador la edifique a partir de informaciones continuadas mientras, al mismo tiempo, estructura y comprueba hipótesis, según su nivel de información, sobre acontecimientos pasados. En otras palabras, la historia es, entonces, una pauta que los espectadores crean a través de asunciones e inferencias. Pero la historia no es una construcción caprichosa o arbitraria:

“El espectador la construye basándose en esquemas prototípicos (tipos de personas, acciones o localizaciones identificables), esquemas genéricos (principalmente el tipo de historia clásica) y esquemas procesales (una búsqueda de motivaciones adecuadas y relaciones de causalidad, tiempo y espacio” (Bordwell, 1996:50).

A propósito de sus historias, Marcelo Piñeyro comenta en un reportaje de la revista *Haciendocine*:

“En las tres historias los personajes colisionan con el establishment, por convicción o por accidente o porque las cosas se daban así; aún quienes “perteneían”, como en el caso de *Cenizas del paraíso*” (2006: 32).

El realizador intenta una alternativa de cine de autor industrial que pretende masividad de espectadores y, simultáneamente, una mirada autorizada sobre el modo de representar los cambios que se están dando en la sociedad, en otras palabras, una voz de autor que toma en cuenta:

“... la existencia de una masa de espectadores que solo parecían dispuestos a concurrir a las salas, de manera episódica, cuando en ellas ofertaran productos fílmicos a la altura de su sensibilidad y sus sentimientos” (Getino, 1995:49).

Frente al juego de la forma en que la historia es contada, observamos que Marcelo Piñeyro y los directores del Nuevo Cine Argentino tienen posiciones diferentes. Las películas del Nuevo Cine Argentino, no se refieren a temas únicos e identificables: “sino a multiplicidades inasibles, vaivenes, desequilibrios, inconsistencias, falsos héroes, temas que se deslizan y se nos escapan, planteos morales difíciles de encasillar” (Villegas, 2011:230).

En este contraste entre sostenimiento o ruptura de formas hegemónicas el cine de Piñeyro continúa la forma de narrar del cine de los ochenta. Esta decisión de continuidad tiende a ser relevante toda vez que Piñeyro expresa:

“Yo soy muy forma. Para mí la forma es esencial. Me doy cuenta que las historias que voy eligiendo tienen que ver con la forma que quiero recorrer. En definitiva, mi visión del mundo aparece a mi pesar, por eso no me preocupo porque sé que va a estar, entonces sí me preocupo más porque sea una historia que me permita desarrollar ciertas cuestiones que tengo ganas de desarrollar”(García Calvo, 2009).

El género como elemento de innovación

Entre 1993, fecha del estreno de *Tango feroz*, y 1997, fecha en que *Pizza, birra, faso* logra su consagración ganando el premio a la Mejor Película Latinoamericana otorgado por el Fipresci en el Festival de Cine de Mar del Plata, las convenciones genéricas de los 80 convivían con los filmes que Gustavo Aprea llama de autores industriales: *Caballos salvajes*, Dir. Marcelo Piñeyro (1995), *Cenizas del paraíso*, Dir. Marcelo Piñeyro (1997), *Martín (Hache)*, Dir. Adolfo Aristarain (1997), *El faro*, Dir. Eduardo Mignogna (1998) y con el cine producido por los directores del Nuevo Cine Argentino. Años antes, Adrián Caetano, en oportunidad del estreno de *Historias breves* (compilación de cortos producidos por la Universidad del Cine que incluía a *Cuesta abajo*, dirigido por el propio Caetano), publica en la revista *El Amante Cine*¹⁹ un manifiesto programático bajo el título “Agustín Tosco Propaganda”, donde hace un llamado irónico a levantar las armas:

“En contra del llamado cine argentino y a favor del pueblo y del cine propiamente dicho (...) Preferimos la honestidad, la austeridad, la simplicidad. Pedimos la cabeza de los pomposos, hipócritas y cipayos (...) Debemos amar el terror, el *western*, el policial, la ciencia ficción (...) como contracultura de una falsa intelectualidad impuesta en las pantallas” (1995:50).

¹⁹ El Amante Cine, Nro.41, julio de 1995.

Es evidente que con el “manifiesto” Caetano busca provocar a los lectores de la revista con una *boutade*²⁰, fingiendo que ignora que en ese momento se estaban produciendo películas de género y, podríamos agregar, con una utilización novedosa de los mismos.

“Caetano denuncia un cine que, según él, se abstiene de las fórmulas de género en nombre de la calidad artística, solo para quedarse atrapado dentro del nicho de mercado “cine mundial”, para el que cumple adecuadamente con su “cuota de calidad” exotista tanto como seudodocumental, con frecuencia a través del realismo mágico como “estilo latinoamericano” reconocible. Mientras que el manifiesto de Caetano no menciona ningún nombre, los lectores de *El Amante* entendían bien el mensaje: en la tapa de la edición anterior, bajo el título “El cine argentino: lo malo/lo nuevo”, un fotograma de *No te mueras sin decirme adónde vas*, de Eliseo Subiela (1995), aparecía junto a otro de *Historias breves*” (Andermann, 2015:233).

El Nuevo Cine Argentino siempre fue un grupo indefinido y heterogéneo de realizadores sin una dirección estilística, ideológica y formal que los identificara como un movimiento estético. En línea con esta afirmación Juan Villegas, director del filme *Sábado* (2002), discrepa con los teóricos y críticos que eligen el género para zanjar las discusiones referidas a si el Nuevo Cine Argentino tiene que ser realista o no realista. Al respecto comenta:

“Sin embargo está claro que a la tradición cinematográfica a la que se remite el NCA no es la del clasicismo sino la de la modernidad. En el Neorrealismo, la Nouvelle Vague, Antonioni, etc., los géneros no estaban ausentes, pero eran solo chispas que detonaban ficciones, puntos de arranque que se desactivaban o se contradecían rápidamente (...) Podríamos decir que hablar de género en el Nuevo Cine Argentino implica una suerte de contradicción en los términos”(Villegas, 2011: 120).

Si desplazamos el análisis al conjunto de directores industriales, observamos que el cambio en la escala de producción afectó también a los realizadores que pretendían sostener un lugar de autor integrando las convenciones del cine de género.

²⁰ f. Intervención pretendidamente ingeniosa, destinada por lo común a impresionar. Diccionario de la Real Academia Española, < <http://dle.rae.es/?id=608PcWq>> (Consulta: 23 de diciembre de 2015).

“Dentro de esta modalidad se produce una divisoria de aguas. De un lado quedan aquellos que pueden trabajar en esta nueva escala industrial –que involucra coproducciones con el extranjero y las televisoras locales– a partir de cierto grado de especialización que surge de algún éxito, como Marcelo Piñeyro, que construye relatos en los que se pone por delante la figura de héroes rebeldes; Juan José Campanella, que apela a las comedias sentimentales de gran impacto; o Fabián Bielinsky, que renueva las formas del policial. Estos profesionales de una generación intermedia, producen un trabajo consciente con el cine de un género en particular a partir del conocimiento de sus convenciones y la definición de una mirada que los hace reconocibles como autores. Del otro lado quedan los directores que intentan sostener su obra a través de distintos géneros y van perdiendo cada vez más una postura que permita hacer reconocible sus películas: los trabajos se hacen cada vez más espaciados, reducen su escala o desaparecen” (Aprea, 2008:43).

El género nos indica los elementos estructurales globales de la forma cinematográfica y sirve como punto de partida al investigador para el estudio de los procedimientos que emplea el autor. La teoría cinematográfica de géneros nace liberada de las normas y prescripciones de la *Poética* y se nutre de las reflexiones que los teóricos contemporáneos realizaron sobre los géneros literarios. Estas reflexiones giran en torno a si las categorías genéricas responden a decisiones de estudiosos o son determinadas por la producción-distribución-exhibición y la crítica; si responden a una tipología abstracta previa o a un razonamiento inductivo sobre rasgos comunes de una serie de obras concretas; si permanecen estables o varían según cada época y su contexto estético-cultural.

La utilidad de su existencia, más allá de la polémica, la comenta Casilda de Miguel:

“El entendimiento y el análisis de los esquemas genéricos posibilitan la comprensión del hecho fílmico, nos ofrecen una forma de análisis para clasificar y evaluar la historia del cine, permite trazar paralelismo entre el cine y las otras artes (especialmente la literatura) y se convierte en una herramienta indispensable para el acercamiento a la cultura de masas” (1988: 65).

Rick Altman afirma que los productores de cine son reacios a las clasificaciones genéricas específicas pues, en el intento de confirmar expectativas comerciales amplias, asignan a un mismo filme varios géneros. Para ejecutar esta estrategia se realizan diversos *trailers* con montajes y apelaciones que lo muestran como perteneciendo a diversos

géneros. No obstante este propósito de los estudios, el filme forma su audiencia quienes, ayudadas por la crítica y por lo que él denomina “redes diversas de espectadores de género” (Altman, 2000:173), terminan por asignarle el género con el que el filme es finalmente conocido.

Debemos señalar que la noción de género se relaciona con la existencia de convenciones. Estas convenciones, aceptadas por el espectador en su experiencia genérica, están constituidas por repeticiones de estereotipos que configuran un horizonte de sus expectativas. Es por esta razón que, cuando el cineasta introduce desviaciones genéricas, las mismas son disfrutadas por el espectador al momento de identificarlas.

Marcelo Piñeyro es un director que construye sus ficciones abordándolas desde el género. *Tango feroz* se adapta a la idea de Altman de “discursividad secundaria”, toda vez que su convocatoria a las salas se fue dando por el llamado “boca a boca” de los espectadores. Esta relación lateral, dice Altman:

“Se establece entre los espectadores de la película de género, en cuanto miembros de una comunidad de entendidos, como autores de la capacidad que la película tiene de convertirse en signo de la existencia de otros miembros de la comunidad y como lectores de los signos que constituyen ese proceso” (2000:233).

Si bien el autor del filme es uno (el director), esta doble autoría (director/audiencias) se produce dado que los géneros siempre dependen de las prácticas decodificadoras compartidas por los espectadores.

En el caso del cine argentino, rechazado en general por las audiencias locales, las recomendaciones son imprescindibles como factor de éxito de un filme. Inferimos que “la comunidad de entendidos” que refiere Altman funcionó con los films de Marcelo Piñeyro analizados, toda vez que las tres películas estuvieron, al momento de su estreno, entre las más vistas del año.

Para ampliar el concepto anterior Altman suma el de “hogar afectivo” que el género supone para el espectador y que está construido sobre las bases que en él han dejado películas anteriores. Marcelo Piñeyro comenta a CineramaPlus+:

“*Tango feroz* fue de las últimas películas que aprovecharon eso que tenía el cine como fenómeno colectivo y que creo que es irrecuperable. El cine era vanguardia cultural, generaba agenda y marcaba ejes. Por eso fue avanzada de la contracultura de los años 60 y 70. Pero todo esto tenía que ver con el cine en las salas y con la TV ocupando un lugar secundario. Hoy la TV es más “caja boba” que en aquella época pero sin embargo se ha adueñado del discurso masivo. Más allá de la valoración personal que uno pueda tener sobre ellas, películas como *La dolce vita*, *Il Gattopardo*, *El padrino*, *Taxi Driver*, *Easy Rider*, eran obras de vanguardia que iban contra el discurso del establishment, absolutamente masivas y que generaban una referencia de mirada del mundo, a veces incluso una mirada más potente que la de los medios que era donde se generaba la visión política. El cine en ese sentido abría una brecha muy potente, hoy ese lugar lo ha resignado por completo” (Balbi, 2014).

Alberto Perona ensaya una definición de género desde la perspectiva de la escritura de un guión cinematográfico: “ el modo en que el guionista selecciona y valora el mundo que servirá de marco a su historia, los elementos que forman parte de la misma, y la manera en que tales elementos serán amalgamados al construir la historia” (2010:70). Así podemos advertir rasgos específicos de cada género; estos rasgos mezclados con otros, de otros géneros, dan lugar a nuevas conformaciones genéricas. Los rasgos de género en *Tango feroz* podemos identificarlos con el drama toda vez que las acciones del protagonista se centran principalmente en el desarrollo de un conflicto con su entorno y consigo mismo. Tanto las acciones dramáticas como la caracterización de los personajes, los diálogos, el vestuario, la iluminación y la escenografía responden a parámetros realistas específicos del género. También toma como propio, con característica de sub género, el musical, dado que dentro del relato las canciones concatenan la historia; hablan de los sentimientos de los personajes, la pertenencia a una generación que tiene como objetivo vital generar cambios sociales o, simplemente, expresan la melancolía de entender que la bohemia despreocupada que los caracterizaba había llegado a su fin. Si tomamos en cuenta la importancia de la relación amorosa de Tango y Marina otra adjetivación posible del género sería romántico. Si bien el término suena *a priori* edulcorado y por tanto impropio en una narración cuya

trama incluye temas como: las ideas políticas que Mariana transfiere a Tango, el modo de vida libre que Tango profesa y que contrasta con los mandatos de clase que encorsetan la conducta social de Mariana, etc., no deja de ser una historia de amor con todos los rasgos del género (enamoramiento, placer, juegos, risas, peleas, distanciamientos, reconciliaciones, juramento de amor eterno, etc.).

Lo verosímil y la credibilidad

Nos comenta Tzvetan Todorov, que en un litigio del siglo V a.C., en Sicilia, ante la imposibilidad de conocer la verdad por la ausencia de testigos, para ganar el proceso se debía dar una impresión de la verdad, por tanto importaba más hablar bien que haber obrado bien. Reflexionando sobre esto Platón escribirá amargamente: «En los tribunales, en efecto, la gente no se inquieta lo más mínimo por decir la verdad, sino por persuadir, y la persuasión depende de la verosimilitud». Pero por ello mismo, el relato, el discurso, deja de ser en la conciencia de los que hablan un sumiso reflejo de las cosas, para adquirir un valor independiente.

“Las palabras no son pues, simplemente, los nombres transparentes de las cosas, sino que constituyen una entidad autónoma, regida por sus propias leyes y que se puede juzgar por sí misma. Su importancia supera la de las cosas que se suponía que reflejaban” (Todorov, 1972:11).

Un autor dramático lo primero que intenta crear con el público es una relación de credibilidad en los acontecimientos que evoca. Alberto Perona comenta al respecto:

“La característica comunicacional de la ficción, es crear una imitación de la realidad en donde el espectador no debe establecer una relación causal entre las situaciones representados y las situaciones de la realidad. (...) Esa nueva realidad creada no necesita de una referencia directa a la realidad para producir credibilidad en el espectador” (2010:78).

En el *western* clásico los comportamientos tanto de los vaqueros como de los indios se admiten como verosímiles porque conocemos el género y siempre vimos que se comportaban así, matiné tras matiné, película tras película. Cada género tiene su verosímil particular, las leyes de un género sólo son válidas dentro del mismo y sólo tienen validez dentro del conjunto de filmes que le pertenecen. El mantenimiento de lo verosímil es indispensable para la cohesión del género; pero eso no significa que la idea de verosimilitud no sea susceptible de evolución: dicha idea experimenta mutaciones en algunos puntos a lo largo del tiempo siempre que en algunos otros sea respetada y mantenida. Tales cambios buscan más la supervivencia de lo verosímil que un acercamiento más justo a la realidad. Lo verosímil: “es cultural y arbitrario: entendemos por esto que la línea divisoria entre los posibles que excluye y los que retiene, varía según los países, épocas, artes y géneros” (Metz, 1972:15). Siguiendo a Metz, existe una restricción de lo dicho. El realizador es consciente de los múltiples posibles que se abren ante él, pero siguiendo las leyes del género se obliga a elegir uno de ellos, a esta censura Metz la llama verosímil. Acota Tzvetan Todorov: “lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad” (1972: 13). Los discursos de los tres films analizados no están regidos por su correspondencia con su referente, sino por sus propias leyes. Así, cuando Tango conoce a Mariana, con un gesto genérico, se arranca la manga de su camisa para cubrirle la herida que le produjo la refriega con la policía. Este gesto de personaje de género no fue entendido por cierta crítica y se lo catalogó de *estética de poster*. Ahora bien, cuando Piñeyro dice: “*Tango feroz* vino a romper con lo que había anteriormente” (Balbi, 2014), se está refiriendo a que el verosímil del film no fue la reiteración de discursos anteriores de género desarrollados en Argentina sino que, liberado parcialmente de ellos su obra se constituyó en una obra abierta, reactualizando posibles que estaban en la imaginación de los espectadores. El cine argentino de la época, tan propenso al costumbrismo, hizo más difícil esta actualización. Dice C. Metz

“Escapar, aunque sólo fuera aquí y allá, a un requerimiento tan profundamente inscripto en la existencia misma de la cultura en forma de campos, exige una fuerza poco común: los libros se responden todos unos a otros, los cuadros también, y también los films” (1972: 24).

Cuando el autor abordó la idea de *Tango feroz*, decidió trabajar la leyenda de Tanguito y no la verdad biográfica del personaje. Rescató lo que había quedado de él en la memoria colectiva, los reflejos, no la objetividad histórica. Christian Metz comenta que en la primera secuencia de *El hombre que mató a Liberty Valace*, Dir. John Ford (1962), el personaje periodista, al romper las hojas en las que su ayudante había consignado el relato verídico del senador envejecido, dice: “En el Oeste, cuando la leyenda es más hermosa que la verdad, nosotros imprimimos la leyenda”(1972:20).

Caballos salvajes es un *buddy films* (película de amigos), un *thriller*, una *road movie* y un drama policial. Esta yuxtaposición fértil de géneros en parte se debe a la edad de los espectadores a los que iba dirigido. Octavio Getino, refiriéndose a *Tango feroz*, advierte el fenómeno:

“Los adolescentes y jóvenes de las áreas urbanas, provenientes de familias de clase media que habían accedido a la videocasetera y a la televisión por cable, incorporaron cambios en el consumo audiovisual” (1981:62).

Marcelo Piñeyro, formando parte de ese movimiento de cambio, concibe su obra con una mirada puesta en las últimas narraciones de Hollywood:

“La evolución del estilo en los últimos años –relacionada con los cambios en la concepción y cuantificación de la demografía de los espectadores—ha desembocado en una dependencia aún mayor respecto a la mezcla de géneros, así como en un aumento de la autoconciencia que acompaña este proceso” (Altman, 2000:370).

Entendemos que a los filmes analizados hay que leerlos como relatos de género que portan una fuerte carga ideológica. En la naturalización de lo convenido, en la restricción de los posibles, Piñeyro nos habla de algo que no es lo verdadero pero lo parece, es como diría Metz: “lo que se parece a lo verdadero sin serlo” (1972:27).

Análisis del género en *Cenizas del paraíso*

En el filme *Cenizas del paraíso* el tema organizador, la muerte de Costa y de Ana, se revela según las leyes del género policial. El principio intrigante, el desarrollo con la descripción de la cadena de acontecimientos que preparan la catástrofe y el desenlace con el descubrimiento de cómo murieron y a manos de quién. Pero el fin que persigue el autor y la dominante temática no es la trama detectivesca, sino la temática ético-filosófica y político-social. La narración sobre los crímenes constituye el objeto externo del filme. La trama detectivesca se somete a la dominante ideológica. De ahí que la comparación de este tipo de películas con las de género policial sea poco productiva para revelar el contenido y no nos aclare las cuestiones de la poética concreta. Marcelo Piñeyro produce elementos útiles para la transmisión del pasamiento ético y político-social para influir en las ideas y conceptos sociales del espectador. Ahora bien, a diferencia del cine político, el autor usa el género para crear una impresión estética más que racional. No son tanto los conceptos políticos como la forma y los procedimientos empleados los que ayudan a conseguir el fin persuasivo de la obra. La obra artística somete a la mera lógica de los argumentos políticos que sustenta el filme. La narración con, el hecho de que el narrador sepa tanto como los personajes, hace que la trama detectivesca cause la impresión de autenticidad o veracidad. Este narrador, a través comentarios de los personajes: de la jueza Teller, del detective Méndez, del forense, va sugiriendo inferencias al espectador sobre las pistas posibles del crimen. En general, el espectador percibe la autenticidad y minuciosidad con que son narrados hasta los detalles más insignificantes. Los flashbacks con el nombre del personaje en que se focaliza el relato construyen un fresco de pequeñas autobiografías de la relación de cada personaje con Ana. Funcionan a modo de un episodio de la vida del personaje expresado con emotividad, lejos de una crónica policial y cuya misión es narrar los hechos de forma impasible e "imparcial". Estas narraciones incluyen reflexiones de vida, sentencias éticas y morales. La desafectación emocional se establece cuando volvemos al presente y participamos de las deducciones de la jueza Teller y su ayudante, que intentan armar el rompecabezas de los hechos de un modo racional. Ahora bien, este armado del rompecabezas incluye presiones políticas, intrigas de jueces colegas y el temor de estar

involucrándose en una maquinaria de poder que puede terminar por arrollarlos, del mismo modo que lo hizo con el juez Makantasis. El tono confidencial y, en ocasiones, la voz insegura de la jueza, representan un estilo de narrador que, paradójicamente, resulta así más creíble. La construcción enrevesada de la trama entre presente y pasado, en general sin solución de continuidad, genera un ritmo narrativo vertiginoso y oscuro que obliga al espectador a estar atento de toda la información que va recibiendo. Las distintas voces de los personajes llevan una vida paralela e independiente respecto a la voz del autor implícito; ninguna voz supera a las demás, por lo tanto la voz de Piñeyro está ausente y no expresa su acuerdo /desacuerdo respecto a las opiniones de unos u otros personajes. Esta particularidad hace que resulte más difícil saber con qué personajes comparte sus opiniones y con quiénes discute. Obviamente esta dificultad se hace notoria en los flashbacks donde las relaciones apasionadas de los personajes nos muestran la trascendencia y dimensión del problema planteado y la imposibilidad de tener un juicio claro sobre el obrar de cada uno de ellos. El narrador nos deja abierta la tarea de descifrar el enigma. Finalmente en *Cenizas del paraíso* aparecen dos líneas argumentales: la trama detectivesca y la que da cuenta del enfrentamiento entre las familias Makantasis y Muro.

En los años en que Marcelo Piñeyro dirige los tres filmes que analizamos, las políticas estéticas que caracterizan esa etapa de la cinematografía argentina profundizan la apropiación de las convenciones genéricas mediadas por nuevas formas de producción (coproducción con inversores internacionales y canales de televisión locales), y nuevas concepciones estéticas (formas de actuación y de trabajo con la imagen y el sonido). Si bien por la crisis social y económica las audiencias se comienzan a fragmentar, Piñeyro consigue (cuando aún no estaba cristalizado el sistema de salas multipantallas) que a Tango feroz la vean 1.469.552 espectadores, el 7% del total de espectadores de ese año.

El realismo testimonial que expresó el cine del retorno a la democracia buscaba estructurar sus relatos alrededor de géneros reconocibles, el policial, *El desquite*, Dir. Juan Carlos Desanzo (1983), *Seguridad personal*, Dir. Aníbal Di Salvo (1986), *Perdido por perdido*, Dir. Alberto Lecchi (1993), la comedia de costumbres, *Esperando la carroza*, Dir. Alejandro Doria (1985), *Made in Lanús*, Dir. Juan José Jusid (1987), *Cien veces no debo*,

Dir. Alejandro Doria (1990), el film histórico, *La Rosales*, Dir. David Lipszyc (1984), *Pobre mariposa*, Dir. Raúl de la Torre (1986), *El general y la fiebre*, Dir. Jorge Coscia (1992), el melodrama *Sofía*, Dir. Alejandro Doria (1987) o el cine de ciencia ficción, *Lo que vendrá*, Dir. Gustavo Mosquera (1988). La crítica que se puede realizar a este tipo de filmes redundante en que "... en su búsqueda por lograr una perspectiva testimonial, solía caer en la redundancia, en situaciones demasiado típicas, diálogos excesivamente explícitos y una actuación marcada por arquetipos" (Aprea, 2008:37). En otras palabras, el cine de los ochenta manifiesta su apego al costumbrismo más que al realismo, y ello se evidencia en que utiliza códigos de representación propios de la literatura realista o del teatro del grotesco.

Realismo, alegoría y simbolismo, sobreactuación y verbalización

Para poder llevar adelante un análisis de líneas de continuidad con el cine de los ochenta, presentes en los tres primeros filmes de Marcelo Piñeyro es inevitable tener presentes y delimitados los rasgos con lo caracteriza cierta crítica cinéfila (surgida simultáneamente al Nuevo Cine Argentino) y la vasta producción teórica académica sobre este fenómeno renovador. En un trabajo de recopilación de dichos rasgos caracterizadores, el teórico Eduardo Cartoccio los condensó en cuatro ejes:

- “ - Costumbrismo y realismo convencionalizado en la expresión visual y verbal
- Verbalismo y sobre-explicitación ideológica en los diálogos
- Simbolismo y alegoría en la imágenes
- Sobreactuación” (2005:2).

Por su parte nosotros, siguiendo los ejes planteados por Eduardo Cartoccio, haremos un análisis a lo largo de este trabajo de cómo los tres films que nos ocupan son alcanzados por las diferentes problemáticas.

Costumbrismo, naturalismo y realismo

La crítica que se ocupó del Nuevo Cine Argentino tendió a considerar al tipo de realismo dominante del cine argentino de la década del '80 en términos de “costumbrismo”²¹. Entendían que los relatos del cine “viejo” argentino, construido mayoritariamente apelando a éste género, obturaban toda posibilidad de cuestionamiento, análisis y reflexión sobre las formas de legitimación de las prácticas y costumbres sociales.

Marcelo Piñeyro, consciente de los excesos alegóricos y exotistas del cine de calidad de los ochenta, limita el costumbrismo alejándose de los arquetipos convencionales y crea antihéroes próximos al cine clásico norteamericano. La prueba más contundente de esa estrategia es que en *Tango feroz* no es posible reconocer los espacios físicos característicos –La Perla del Once, La Cueva, etc.- o escuchar parlamentos atravesados por un sociolecto que identifique a los amigos de Tango como miembros de la incipiente “tribu del rock nacional”. Otro factor que se suma a favor de esta aseveración es el filme mencionado carece en su construcción de toda intención por describir costumbres, intercambios, relaciones que no sean inmediatas y vinculadas al avance de la acción. Por su parte, lo que el Nuevo Cine Argentino propuso para superar el costumbrismo fue basar sus películas en el registro directo, sin la mediación de la puesta en escena; en otras palabras intentar aprehender la realidad del mundo de una manera más próxima. Esta apuesta fue alentada por los críticos de *El Amante /Cine*, que se inclinaron por los directores “realistas” como los verdaderos renovadores del viejo cine argentino, objetando a otros nuevos directores, como Lucrecia Martel, por producir un cine construido desde la puesta en escena al que calificaban de “no realista”. La ideología realista se asienta en la percepción del puro contenido, desatendiendo la forma. En la vereda opuesta los teóricos de la revista *Punto de vista*, contraponen a esta “ideología realista” una “estética realista”; consideran que en toda expresión artística debe haber un compromiso con la forma, en caso contrario la consecuencia resultante es “... negar el valor del cine como práctica artística, relegándolo a la apariencia histórica de un mero documento social” (Di Paola, 2010:6).

²¹ El costumbrismo está ligado a la apología y naturalización de los estilos de vida de las clases medias (y de los sectores populares que asumen esos estilos como su propia norma).

Alan Pauls, en la revista *Punto de vista* reflexiona que el filme *Silvia Prieto*, Dir. Martín Rejtman (1999), “describe” usos y costumbres contemporáneos a la época en que se la filmó: “*Silvia Prieto* es una película “costumbrista” en ése sentido, presenta una lógica actual de los intercambios (2000:2). Lo descriptivo es un elemento característico del cine documental y da lugar a otra polémica: la transparencia del registro o la “construcción” de la puesta en escena. Rafael Filippelli aporta una reflexión sumamente interesante:

“Si hay una cualidad del cine moderno en relación con lo descriptivo, no es precisamente que lo descriptivo produzca lo documental de un film, sino lo más fictivo, es decir, lo descriptivo tiene que ver con elementos que vienen de la literatura y no del documental, es más afín al discurso indirecto libre y al flujo de conciencia que al registro” (2000:2).

El cine de Piñeyro hace de la transparencia narrativa una forma expresiva que busca que el espectador se ilusione con la idea de que no hay una figura intermedia entre la narración y su referencia. La ilusión, en fin, de que no hay narrador. Precisamente, si algo se extraña cuando visionamos alguno de los tres filmes es un registro descriptivo de paisajes o personajes que nos permitan un respiro en un montaje que no da tregua. En ellos la planificación narrativa excluye toda posibilidad de que el azar, encontrado por una cámara que no responda a una férrea planificación, de motivos espontáneos que modifiquen la puesta en escena. Dado que *Tango feroz* comienza con la aclaración “*Esta película está basada en hechos reales*”, la elaborada invención de un mundo profílmico, produjo una opacidad que cuestionaron los músicos amigos en la vida real de Tanguito; ellos hubieran preferido un registro más fidedigno, más documental de los hechos históricos. Lo que podemos argumentar a favor de la puesta en escena clásica de los tres films -motivo que las hace convivir con películas “no realistas” del Nuevo Cine Argentino como *Silvia Prieto*, a pesar de las enormes diferencias formales- es que todas ellas carecen de las formas del realismo televisivo tan característico de algunos filmes de los '80.

Por este motivo, entre otros que desarrollaremos a lo largo del presente trabajo, los filmes analizados constituyen un grupo de películas que quedaron aisladas y negadas por la crítica que apoyó al Nuevo Cine Argentino, olvidándose que no todo se resolvía con una

Trilogía negada. El cine de Marcelo Piñeyro en la década del '90.

confrontación dicotómica; estos filmes constituyeron líneas de continuidad que más tarde volverían a hacerse presentes en *Kamchatka*, Dir. Marcelo Piñeyro (2002), *El secreto de sus ojos*, Dir. Juan J. Campanella (2009), *Relatos salvajes*, Dir. Damián Szifrón (2014), *El Clan*, Dir. Pablo Trapero, (2015) etc.

Finalmente, esta disputa entre realismo y artificio pierde contundencia al tener en cuenta que el carácter documental y la posibilidad de registro en el arte cinematográfico no se oponen a la formalización de la puesta en escena y los procedimientos de construcción: “lo que los directores del NCA se opusieron no fue al realismo sino al costumbrismo, es decir al apego a códigos de representación que son propios de la literatura realista o de cierto teatro inclinado al realismo grotesco” (Aguilar, 2006:36).

Capítulo 3

La forma del relato clásico

Los tres filmes que analizamos constituyeron al momento de sus estrenos éxitos notables de taquilla contribuyendo a que buena parte de la crítica los considerara realizaciones que devolvían al cine argentino a un lugar de gran merecimiento artístico²². Si bien el autor utiliza en la narración de los mismos, alegorías y simbolismos, una de las características que la crítica de la revista *El Amante/Cine* consigna propias del “viejo cine”, se aleja del naturalismo que impone un estilo de actuación y puesta en escena propia del cine de los ochenta. Es sin dudas un cine “construido”, es decir con cuidada puesta en escena, con planificación formal y por tanto, como principio, no deja espacio al azar. En otras palabras la forma del cine de Marcelo Piñeyro, que desarrolló en los relatos que

²² Diario La Nación: “Tango Feroz es una parábola sobre la libertad y también una historia de amor. El atrapante interés del relato es favorecido por un buen plantel de actores. Se lucen Imanol Arias y Héctor Alterio y el ascendente Fernán Mirás como el mítico Tanguito que, con su sordo enfrentamiento con los sectores más cercenadores de la sociedad, consume un buen resumen de su generación” (V. H. Ghitta, 3 de junio de 1993).

Diario Clarín: “Como todo thriller Caballos Salvajes es pura ficción y sus mecanismos funcionan (...) el mérito de Marcelo Piñeyro es haber creado un universo propio de dos horas donde audacia, nobleza de objetivos y espíritu solidario son valores que funcionan. A la factura técnica, de irreprochable nivel, se agregan la música del prolífico Andrés Calamaro, y desde luego, el elenco” (Ricardo García Oliveri: 10 de Agosto de 1995).

Diario La Razón: “Cenizas del paraíso es sin dudas la mejor realización hasta la fecha de Marcelo Piñeyro. Una obra fuerte, madura y atrapante que a la vez se atreve a cuestionar a la Justicia y al Poder. Mediante una intensa historia familiar con ribetes policiales el film hecha luz acerca de un siniestro juego de poder e impunidad. Entretiene de punta a punta y no soslaya la reflexión. Hay que destacar la convicción y emotividad puesta en juego por Sbaraglia y Kuzniecka y la belleza y encanto a toda prueba de Leticia Brédice” (Amadeo Lukas: 7 de Agosto de 1997).

analizamos, es la forma clásica, muy vinculada al cine de Hollywood²³. Siguiendo textos de Mieke Bal, la narración se define como: “la serie de acontecimientos desarrollados en un tiempo y espacio determinados, concatenados a partir de una lógica estructurante, y determinada por la *forma* del relato” (1998:125). Esta forma del relato en el cine clásico presenta personajes “especificados”, generalmente los protagonistas, con una construcción diegética y mimética que tiene como objetivo principal que el público empatice con ellos, que les resulten verosímiles.

Conviniendo que en la construcción clásica de la historia la causalidad es el primer principio unificador, consiguientemente, el protagonista será el agente principal causal; en otras palabras, la historia clásica depende del protagonista y de sus acciones. Tango en *Tango feroz*, José en *Caballos salvajes* y los personajes de *Cenizas del paraíso*, son individuos psicológicamente definidos, dotados de una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas, que viven una cuestión inicial que se altera y debe volver a la normalidad. Tango, por el solo hecho de cantar en La Cueva, un lugar donde la rebeldía de los artistas desafiaban el *statu quo* del gobierno del dictador Juan Carlos Onganía, es llevado a la comisaría y en la misma noche conoce a quién será su amor, Mariana, y a quien será su verdugo, el comisario Lobo. Esa perturbación argumental dará lugar a una lucha por la eliminación de los factores que la provocaron. José, como protagonista de una historia clásica, condicionará a la misma con sus acciones y la consecución o no de sus objetivos. Las interacciones causales de los personajes determinan la relación argumento/historia. En otras palabras, lo que unifica a estas narraciones clásicas es la causalidad. Para que esta causalidad ocurra las configuraciones espaciales de los tres filmes se construyen de acuerdo al realismo; en *Tango feroz*, el bar La Perla del Once tiene mesas, sillas, billares, barra para tragos, mozos con chaquetas beige, etc., la financiera de *Caballos salvajes* esta amoblada con escritorios, computadoras y el juzgado de la jueza Teller, en *Cenizas del paraíso*, guarda en sus estanterías expedientes cocidos a mano. Esto es así, principalmente, porque es útil compositivamente, la jueza habla con el Ministro por medio de un teléfono,

²³ Utilizamos la expresión cine clásico en un sentido técnico, para referirnos al cine que es resultado de utilizar las estrategias cinematográficas establecidas en la tradición norteamericana durante el periodo comprendido entre 1900 y 1960.

el auto de Pedro sirve para huir de sus perseguidores, las mesas del bar para reunir a los amigos de Tango, es decir el espacio está construido con elementos reconocibles que son necesarios para hacer verosímiles los vínculos de los personajes.

La causalidad es útil, además, para organizar el plazo temporal del relato. En *Caballos salvajes* el esquema temporal del filme nos anima también a unificar la acción. La historia comienza un lunes y alcanza el clímax un viernes, cada día se presenta perfectamente demarcado, y estableciendo un claro ritmo alternante entre el día y la noche. Por estos motivos el espectador construye la historia utilizando información, no solo sobre la causalidad, sino también sobre la duración y los límites que gobiernan la acción.

Tanto en *Tango feroz* como en *Caballos salvajes* encontramos una estructura causal doble, modo habitual del argumento clásico. Consiste en el desarrollo de dos líneas argumentales, en *Tango feroz* una línea implica la persecución policial que el comisario Lobo ejerce sobre Tango y otra su búsqueda artística. En el caso de *Caballos salvajes* una línea es el nacimiento de la amistad entre Pedro y José y otra línea la misión que se han propuesto de llegar a Trevelín burlando a sus perseguidores. En *Cenizas del paraíso*, con un argumento mucho más complejo, una perspectiva de análisis posible da como resultado que una línea argumental es la relación de mutua lealtad entre la Jueza Teller y su secretario Yeti, y la otra dilucidar quién fue el asesino de Ana Muro. Cada una de ellas tiene objetivos, obstáculos y un clímax. En los tres filmes la esfera de la persecución/amistad/colaboración leal y la otra esfera de acción son diferentes pero interdependientes. En todos los casos ambas líneas argumentales culminan juntas en el clímax: Tango se evade del hospicio y en el camino hacia la libertad muere bajo las ruedas de un tren, Pedro, habiendo ayudado a José en su propósito de liberar a los caballos, se despide de él instantes antes que lo maten, Yeti y la jueza Teller serán dos servidores de la justicia desolados por la impotencia de no poder arribar a un juicio ecuánime. En otras palabras: “Resolver una provoca la resolución de la otra” (Bordwell, 1996:158).

El argumento de los tres filmes está dividido en “segmentos”. Estos segmentos que conforman escenas son identificables a lo largo del relato cumpliendo con los requisitos de

la narración clásica: es una entidad cerrada (espacial y temporalmente), pero abierta causalmente. A modo de ejemplo: a los 34 minutos 51 segundos de *Caballos salvajes*, José le cuenta a Pedro como su padre vendió todo lo que poseía y lo depositó en la financiera (quien posteriormente incauta ese depósito), para que su nieto estudiara. Atravesado por el penoso recuerdo José cuenta que su hijo no llegó a usar el dinero que le regaló su abuelo dado que fue desaparecido cuando tenía 17 años y, a partir de ese momento, todo en su vida comenzó a morir. Esta escena se construyó según una unidad de tiempo (se expresa en una duración continua), una unidad de espacio (están acostados en la habitación del motel que vimos a lo largo de toda esta secuencia) y unidad de acción (la causa de esta confesión se da luego de la crisis de Pablo al tomar conciencia que, por llevar adelante la acción de proteger a José, su vida ha cambiado, (causa: proteger a José, efecto: lo busca la Justicia, por tanto su vida cambió). El fin de esta escena es un fundido a negro que marca la finalización de un segmento mayor, la secuencia. Como podemos observar la escena es cerrada espacial y temporalmente pero abierta causalmente toda vez que al conocer Pedro las razones que llevaron a José a asaltar la financiera, éste cambiará de actitud y se solidarizará, desde un lugar afectivo, con la causa de su nuevo amigo. En otras palabras, la circunstancial asociación de esta pareja mutará al compromiso de sostener una misión: fugarse de sus perseguidores, pero ahora para Pedro, José ya no será “un loco de mierda” sino un “socio”. Esta secuencia clausura esa lábil conexión entre los personajes a la vez que abre nuevas líneas causales para futuros desarrollos. Ahora bien, esta unión de líneas causales debe, finalmente, terminar. En *Caballos salvajes* el argumento concluye con José muerto de un balazo disparado por un tirador que no vemos. Esa alegoría puede significar “morir al sol”, “morir en su ley”, “morir dignamente luego de haber hecho algo para estar completamente vivo antes de estar definitivamente muerto”, etc. Ese efecto final de la causa inicial, es un final que podemos verlo como la conclusión lógica de los acontecimientos; no obstante Marcelo Piñeyro no lo entiende así, en el afán de un final más optimista vuelve a abrir el relato para que José diga: “¡La puta...que vale la pena estar vivo!” Este final, inadecuado para una narración clásica, nos dice que:

“el final clásico no es en absoluto estructuralmente decisivo, sino un reajuste más o menos arbitrario de ese mundo distorsionado de los ochenta minutos previos” (Bordwell, 1996:158).

En *Cenizas del paraíso*, Piñeyro experimenta ciertas convenciones del cine de arte y ensayo; así, por ejemplo, a pesar de tratarse de una película de indagación detectivesca y que el género determina finales cerrados, el autor deja abierto el final sin cerrar la trama del culpable, contribuyendo así a la ambigüedad esencial del universo narrativo. Bordwell sugiere que “parece intuitivamente aparente que los diferentes tipos de filmes motivan reglas y procesos de comprensión diferentes” (1996:150). Estos procesos que el espectador conoce, conforman un modo narrativo que está constituido por un conjunto de normas de construcción y comprensión históricamente distintivas. *Camila*, *La historia oficial*, *Tiempo de revancha*, se han realizado y entendido en términos reglamentados por muchos años de cine argentino clásico emparentado con las formas de narrar de Hollywood. El concepto “norma”, para Bordwell “se puede considerar que cualquier filme intenta satisfacer o no satisfacer un estándar establecido por una práctica previa” (1996: 149). Es en estas normas de construcción donde encontramos una línea de continuidad del objeto de estudio con el cine de los '80. Desde ya dentro de las normas dominantes siempre hay un grado de diferenciación. Es más, en el Nuevo Cine Argentino que teóricamente estaría fuera de las formas hegemónicas toda vez que intenta quebrarlas, no todo es heterogeneidad. Las continuidades del cine de Marcelo Piñeyro respecto a esas normas narrativas del cine “viejo” (según la revista *El Amante/Cine*) las constituyen principios narrativos estables y coherentes empleados en los filmes argentinos a lo largo de su historia: el estilo de una trama con un principio, medio y final, un estilo de actuación realista con una política de casting que incluye actores consagrados e incorpora actores debutantes con formación actoral, además de las temáticas vinculadas a problemáticas de la sociedad argentina. Las innovaciones las encontramos en lo que Bordwell llama las “normas secundarias” o “intrínsecas”: “son las características que promueve el propio filme” (1996: 151). Basándonos en estas normas y teniendo en cuenta que el espectador tiende a apreciar la norma narrativa en la primera parte del relato, inferimos, por ejemplo, que el público

supone que todo lo que verá en *Tango feroz* se atiene a la realidad de lo que ocurrió en la vida de Tango, ya que una acotación a los 6 minutos consigna: “Esta película está basada en una historia real”; o, en *Cenizas del paraíso*, el observador entiende que la norma intrínseca será la restricción en la información toda vez que la secuencia inicial está conformada por escenas de un solo plano. Otra forma posible de norma intrínseca que el director aplica en *Cenizas del paraíso* es salir del flashback e ingresar al presente del relato sin señalarlo en la narración. Esta táctica narrativa que es utilizada singularmente, cualitativamente, en éste filme de Piñeyro, constituye lo que Bordwell llama “prominencia”: “Se refiere al realce percibido de una táctica narrativa con respecto a una norma extrínseca” (1996:152). Suprimir la transición desde un estado subjetivo a un estado objetivo nos hace reelaborar la información de la historia que hemos dado por sentada, entonces el hecho de realzar el recurso tiene una función dentro de la narración del filme y constituye una innovación respecto al modo narrativo del cine clásico que siempre marca éstas transiciones.

Formas de regulación de la información narrativa

Mieke Bal define al narrador como:

“El narrador es el concepto fundamental en el análisis de los textos narrativos. La identidad del narrador, el grado y la forma en que se indique en el texto, y las elecciones que se impliquen, confieren al texto su carácter específico” (1998: 126).

El narrador guía al espectador por medio del relato, informándolo desde un determinado *punto de vista* sobre todo aquello que, invariablemente, sucederá. En otras palabras, más allá del modo que adopte la narración (extra o intradiegética), todo relato posee:

“... formas de regulación de la información narrativa a las que recurre con el fin de generar distintos efectos (...) son las formas de regulación (lo que el enunciador sabe y muestra –y por ende lo que sabe el espectador-) a las que nos referimos cuando hablamos de “focalización” o “punto de vista” (Triquell y otros, 2010:122).

Seguidamente analizaremos la focalización en los tres filmes sobre los que estamos trabajando:

1- La focalización en Tango feroz

En *Tango feroz* el narrador es extradiegético. El punto de vista o focalización es interna fija o *de visión con*. El enunciador y por tanto el espectador sabe tanto como el personaje de la ficción. Analizaremos *las marcas de enunciación* que aparecen en el comienzo del film: a los cinco minutos del inicio, un grupo numeroso de jóvenes acompañados por policías ingresan a la comisaría. En la banda sonora irrumpen voces en *off*, ordenes policiales secas, cortantes: Vamos...caminen! En la imagen se sobreimprime esta acotación: "*Buenos Aires, finales de los años 60*". Sin cortar la cámara panea y encuadra a Tango que ingresa con el resto; sobre el rostro de Tango sobreimprime la acotación: "*Esta película está basada en un hecho real*". Estas marcas dan cuenta de la voz del meganarrador o autor implícito quebrando la transparencia enunciativa. Durante el resto del relato la focalización no abandona prácticamente nunca a Tango, salvo en breves escenas: la relación de Mariana tanto con su novio como con su madre, o la reunión de la barra de La Cueva para ver cómo ayudar a Tango cuando éste permanece internado en el neuropsiquiátrico. Es allí donde el espectador saca ventajas de conocimiento respecto de Tango.

Ahora nos abocaremos a analizar el final de *Tango feroz*. En el mismo vamos a descubrir diferentes dispositivos narrativos, visuales y lingüísticos. La ocularización²⁴ de todo el filme es cero; se trata de mostrar la escena intentando por todos los medios que el espectador olvide el aparato de filmación; no obstante, a partir del inicio del epílogo este contrato visual se rompe con un plano cenital donde vemos a Tango sentado en el piso del hospicio dibujando un mandala, tal como le indico Ángel que hiciera para convocarlo cuando lo necesitase. Esta ruptura con la naturalidad de la mirada neutra de la cámara

²⁴ "Se ha podido plantear (Jost,1983) la separación de los puntos de vista visual y cognitivo. Según este sistema, la "ocularización" caracteriza la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje supuestamente ve" (Gaudreault y Jost, 1995:140)

objetiva, ayuda a la decisión de abandonar el tono realista del relato para dar paso a una escena fantástica. La luz dominante es azul. Tango apoya su mano en el centro de la estrella y comienza a sonar una armónica, el *leitmotiv* que identifica la amistad de este con Ángel. Vemos en primer plano el rostro de Tango ahora atento, anhelante, que mira algo fuera de campo. Corte a primer plano del rostro de Ángel tocando la armónica. El espectador ya ha visto a Ángel muerto en el baño del presidio, sabe además que Ángel no toca música y que esa armónica que tiene entre sus manos se la regaló Tango. Es claramente una alucinación de Tango que le sonrío a Ángel con una sonrisa cargada de melancolía y de esperanza; la invocación ha funcionado. Ángel da media vuelta y se coloca de espaldas a cámara. Mientras intenta abrir la puerta espera que Tango lo siga, gira y mira fuera de cuadro. Desde la mirada de Ángel vemos a Tango que, con gran dificultad, comienza a pararse, a abandonar el cuerpo entumecido por el electroshock; el milagro de la libertad parece posible salvo por el grueso tejido que cubre la puerta de salida. Tango toma su guitarra, el único elemento de color, y va hacia Ángel que espera. Cambia el eje en 180 grados y vemos desde el exterior un plano medio de Ángel abriendo sin dificultad la puerta de salida. Ambos caminan mirándose, sobrepasan la cámara y siguen la marcha ahora tomados de espalda; junto a un coro angélico comienza a oírse en la banda sonora el resoplar de la locomotora. La imagen es inundada por una luz blanquiazul que prácticamente borra la silueta de los dos caminantes. La metáfora de libertad comienza a ser ganada por la figura de la locomotora; primero es el farol de su trompa, luego su enorme silueta tomada en contrapicado. El punto de vista de la cámara se corresponde a alguien parado en medio de las vías; la locomotora tapa toda visión tornando el cuadro negro. Sobre el fondo negro del cuadro aparece nuevamente manifiesto el autor implícito como al comienzo del filme, un texto dice: *“El 19 de Mayo de 1972 Tango murió bajo las ruedas de un tren. Las circunstancias aún no han sido aclaradas”*.

Sobre el cartel comienza a oírse la voz de Tango, confiada, esperanzada:

TANGO

Qué buena idea, me gusta,
quiero decirme algo
a mí mismo cuando sea viejo.

Habíamos visto, promediando el filme, que Pedro, el cineasta del grupo, filmaba a los amigos. Este efecto del cine dentro del cine, se acentúa con la interpelación de Tango mirando a cámara; sirve además para agregar a la escena un tono desficcionalizante y más reflexivo, cierto distanciamiento con el espectador. En la imagen vemos a Tango y Mariana felices, teniendo una confianza existencial con la cámara en un claro contrapunto con el río. Este fragmento tiene la intención de expresar la grandeza y la universalidad del drama juvenil e incluso significar la impasibilidad de la naturaleza ante las pasiones humanas. Luego del discurso la imagen de Tango y Mariana se congela. El fotograma detenido marca otro orden temporal. Es una instancia intemporal, el tiempo de la leyenda. Tango permanecerá así para siempre en la memoria del espectador, como el joven rebelde que le enseñó que, cuando sea viejo, de esos viejos que tienden a olvidar las utopías, piense aquello que le dijo sobre el final de *Tango feroz*: “Todo no se compra... todo no se vende”.

Todos estos recursos técnicos, sonido, voz, planos y movimientos de cámara, se utilizan, no solo para contar el final, sino para conseguir un lenguaje dominado por la subjetividad. El autor logra implicar al espectador haciendo verosímiles todas estas tensiones por las que atraviesa el relato, sosteniendo su coherencia.

2- La focalización en *Caballos salvajes*

En éste film el narrador es intrahomodigético y la focalización dominante es interna fija. José es el personaje focalizador. Esta instancia enunciativa se ve reforzada toda vez que se utiliza la voz en *off* de José, al principio y al final de la película, para indicar quién es el narrador. La cámara está donde José se encuentra, salvo escenas donde el antagonista Rodolfo, o los periodistas del canal de televisión, van dando información útil al conflicto. También en este film al igual que *Tango feroz* la ocularización es cero. En la creación del suspense, el narrador intradieético es “ayudado” por el narrador omnisciente, encargándose este último de dar a conocer al espectador detalles que José desconoce. Ahora

bien, José sabe, salvo los detalles mencionados, tanto como el enunciador y más que el espectador toda vez que, desde el principio del filme sabe que murió.

3- La focalización en *Cenizas del paraíso*

Si bien el autor pone en escena cuatro flashback de la relación de los personajes Alejandro, Nicolás y Pablo con Ana, solo el relato desde el punto de vista de Ana narra cómo ocurrió su muerte. En efecto, cada uno de los flashback está restringido al saber del personaje que lo relata, no obstante muestra al personaje focalizador “desde el exterior”. En estos cuatro flashback hay una naturalización y un enmascaramiento de sus mecanismos narrativos. El relato parece hablar por sí mismo y da la impresión de ser “objetivo”. En otras palabras, a pesar de estar consignado quien narra el *flashback*, esa subjetividad, ese “yo”, no se manifiesta en la voz del personaje, tiene que ser actualizada por la instancia receptora mediante la emisión de un juicio interpretativo y de valor.

Como decíamos, Ana nos cuenta cómo murió, al menos eso inferimos dado que hay una marca de enunciación que titula ese flashback con el nombre: “Ana”. Ana actúa como fuente de información. Si bien la focalización es interna o subjetiva, (Ana sabe tanto como el espectador), en el momento que vemos que Ana toma la mano de Alejandro, que porta un chuchillo, y la empuja para herirse, y dado que es un flashback, ella sabe más que nosotros. Ella nos dice mi muerte ocurrió así. En ese punto la focalización es espectral, toda vez que el espectador sabe más que el personaje que investiga el hecho, la jueza Teller. Ana, al estar muerta no comparece ante ella para dar su versión como si lo hacen los hermanos Makantasis. A la jueza siempre le faltará este dato que el enunciador y el espectador conocen de primera mano. Tal vez por eso la jueza diga: “Haga lo que haga no será justicia”. La pregunta que puede formularse los espectadores es: ¿el enunciador nos está diciendo la verdad? Este final abierto de la película valoriza la oscuridad de las pasiones. Todo juicio es relativo, difuso, tan irreal como un sueño.

Entendemos que los tres filmes analizados no estarían abarcados en el comentario de Gustavo Aprea refiriéndose a las diferencias entre lo “viejo” y lo “nuevo”: “El relato lineal clásico, las actuaciones que responden a cánones televisivos y una utilización naturalista del sonido y la fotografía son cuestionadas por nuevos realizadores”(2008:41). Es común advertir tanto en los estudios teóricos como en la crítica ciertos rótulos que, probablemente por la extensión de los trabajos, carecen de una explicitación detallada. En *Cenizas del paraíso*, el autor hace una reflexión sobre el lenguaje cinematográfico construyendo una estrategia narrativa muy riesgosa toda vez que va quebrando una intriga detectivesca con idas y vueltas constantes entre el presente y el pasado. En los tres films la estructura narrativa se ajusta a las características de un cine comercial de calidad. Acordamos con la idea que Marcelo Piñeyro no es un autor que se caracterice por la experimentación radical en la puesta en escena o en la estructura narrativa. Un atenuante a esta crítica podríamos construirlo contextualizando la producción de los tres filmes; fueron coproducciones de alto presupuesto en momentos en que se realizaban solo doce películas por año y la asistencia de espectadores a las salas estaba muy menguada. Posteriormente, a medida que fue ganando prestigio como autor, sus films se fueron volviendo en todos los sentidos, pero particularmente desde la narración, cada vez más complejos.

Los personajes, expresión de los valores del conjunto social

El estudio de los personajes²⁵ creados por Marcelo Piñeyro constituye un aspecto sumamente importante para comprender la poética del autor. El personaje: “es la representación de una persona, en la que se manifiestan ciertos rasgos de su personalidad seleccionados con un propósito dramático” (Blaker, 1993:57), siguiendo esta definición advertimos que los protagonistas de los tres relatos analizados están contruidos siguiendo el modelo clásico, es decir, se adaptan a la historia, toda vez que son coherentes con su ser y su devenir. Si bien cada uno de ellos manifiestan diversos arcos de transformación, unos

²⁵ Dejamos constancia que no nos estamos refiriendo a las recientes teorías de género llamadas “Estudio de personajes”. No abordamos su desarrollo por tratarse de teorías incipientes que ameritan una línea de investigación en sí misma.

más radicales, otros más planos, son diferentes unos de otros y resultan creíbles cuando, encarnado la acción, juegan sus respectivas oposiciones. En este elemento del relato, el personaje, encontramos una línea de continuidad del cine de Marcelo Piñeyro con el cine de la democracia; el personaje particular podía decir todo y, a través de las vicisitudes que le planteaba la historia, llegaban a tomar conciencia y sacaban conclusiones que entendían válidas para el conjunto de la sociedad; constituía un personaje poco espontáneo, que ejecutaba lo pautado por un discurso previo que ya tenía las claves y las respuestas dadas. En cambio el personaje del Nuevo Cine Argentino está registrado como parte del mundo que habita, no como una singularidad en la trama. En otras palabras, a diferencia del cine de Piñeyro, donde la “omnisciencia” del punto de vista hace que los personajes parecen hablar en nombre de todos, los personajes del Nuevo Cine Argentino no son voceros de una generalidad que habla a través de ellos. Rulo de *Mundo grúa*, Dir. Pablo Trapero (1999) o los marginales de *Pizza, birra, faso*, Dir. B. Stagnaro, A. Caetano (1997) pueden contar lo que les sucede a ellos, pero no posicionarse como la conciencia explícita de todos los desocupados o todos los marginados de la Argentina. Los personajes del Nuevo Cine Argentino intentan ser contruidos con mayor densidad, ambigüedad, autonomía; una complejidad que requiere del espectador una participación activa en la búsqueda de interpretaciones: “Lo que me parece interesante es que el nuevo cine argentino está mucho más interesado en mostrar mundos que en mostrar personajes, héroes” (Pauls, 2002:2).

Los personajes protagónicos de los tres filmes examinados encajan en lo que la teoría del personaje concibe como un “tipo”: se concibe al personaje como un ser “determinado” por su ficha genética y por su ambiente. Es decir, presentan rasgos físicos, psíquicos o morales, conocidos de antemano por el público. Tango, José y los seis personajes de *Cenizas del paraíso*, tienen en común el hecho de que fueron elaborados por Piñeyro para que cumplan una misma función, ser los sujetos protagonistas de sus respectivos relatos, y para ello los dotó de determinados rasgos y roles. El resultado de esa elaboración es la caracterización del personaje. La personalidad que ofrece cada personaje, esa imagen, se compone de la conducta y del contexto. La conducta es el “rasgo en acción”,

su actuación; en tanto la lectura que haremos del contexto estará posibilitada por el “rol” que ocupa en la sociedad.

Los rasgos configuran el carácter individual, distinguen a un personaje y servirán para que al ejecutar las acciones dramáticas las mismas estén dotadas de sentido. El rasgo, que puede ser físico o psicológico, es una cualidad relativamente duradera: Tango es un individuo obcecado, incapaz de disimular lo que no coincide con su idea del mundo. Este rasgo lo hace diferente a Rusito que siempre intenta negociar con el antagonista. Es decir, un rasgo califica una cualidad singular de un personaje: José posee una alta valoración de su dignidad; esa cualidad del personaje persistirá durante toda la trama. Una buena historia tiene personajes bien definidos, con metas a cumplir, que generan lucha y conflicto de intereses entre protagonista y antagonista. En el tiempo acotado de un relato cinematográfico el guionista intentará presentar un personaje con valores morales, éticos, religiosos, afectivos, políticos etc. y también valores que son específicos, singulares, del personaje. Considerando que el personaje es un “efecto” de la representación dentro de la historia Tango tiene los rasgos físicos imaginable para un cantautor de rock: joven, con el pelo largo, entusiasta en el escenario; José será una especie de “cowboy” de andar cansino, mayor -sin ser viejo- con una mirada intensa y determinada. Ana Muro, para hablar de uno de los personajes de *Cenizas del paraíso*, es joven, rubia, con un cuerpo muy sensual y una actitud permanentemente seductora. El tipo de personaje que los franceses denominan *femme fatale*²⁶. En los tres films, a diferencia de otros autores que al caracterizar sus personajes los caricaturizan, Marcelo Piñeyro selecciona sus actores para generar tipos creíbles, con los que el espectador se siente rápidamente identificado.

Los rasgos psicológicos trasuntan un comportamiento, un modo de obrar que se repite. La jueza Beatriz Teller de *Cenizas del paraíso*, parece un personaje acorazado en un carácter agrio y de pocas palabras. Ese comportamiento profesional que exhibe a lo largo del filme, se matiza en diálogos graciosos que intercambia con Yeti, su secretario, o manifestando ternura en la charla telefónica que mantiene con su marido.

²⁶ Mujer fatal, nombre que los franceses dan al tipo de personaje femenino que utiliza sus encantos sexuales para complicar al héroe.

Tango es un personaje que confronta las esquirlas de una vida con la ilusión de la grandeza. Al tropezar permanentemente con la decepción de lo real responde con cólera. Esa ira podemos rastrearla en la frustración de ser un hijo abandonado: “Si ciertos rasgos se mantienen desde la infancia y, en cierto modo, derivan de la herencia o bien de las características físicas de la persona, se habla de temperamento” (Diez Puertas, 2006:172) En la celda le dice a su compañero de cautiverio Ángel:

TANGO

No tuve padre.
Me subía a los trenes y lo buscaba.
No sé de dónde lo había sacado,
pero estaba seguro
que lo iba a encontrar en un tren.
No apareció nunca. Mi vieja decía
que éramos iguales.
Así que yo buscaba mi cara.
Pero no lo encontré.
No tuve más remedio que inventarlo,
cuando me preguntaban, decía que
era cantor de tangos
y que lo había pisado un tren.

El temperamento es la base emocional sobre la que se desarrolla el carácter, el de Tango responde a un antihéroe, tiene un pasado cruel y esas tragedias formaron su personalidad; vive según su propia orientación moral, esforzándose para delimitar y construir sus propios valores, muchas veces opuestos a aquellos reconocidos por la sociedad en la que se desenvuelve:

“Me gustan las historias de pequeña gente, encontrándose de golpe con la Historia (...) Me gusta que sus vidas tropiezan con algo que no podrían calcular, que no desean y, de pronto, descubren que no pueden zafar. Me interesa medir lo humano de ser héroe o perdedor, a pesar de uno mismo. Me interesa la gente y los personajes a los que la vida pone a prueba” (Bortnik citada por Bousquier, 2004:133).

Los roles de los personajes configuran el carácter social del mismo. Costa Makantasis, el padre de los muchachos de *Cenizas del paraíso*, es juez de la nación. Ese rol

lo obliga a comportarse de una forma determinada, está obligado a un “deber ser”. Su hijo Pablo le reprocha haber iniciado una investigación sobre las actividades de Francisco Muro, dado el enorme poder y las influencias que éste posee en el poder político y judicial:

PABLO

No tenés un poco de instinto
de conservación papá.
¿Por qué no te metés con enemigos
de un tamaño razonable?

COSTA

¿Vos qué querés? ¿Qué meta preso
a los villeros y me haga
el distraído con Alí Babá
y los cuarenta ladrones?
¿Yo te eduqué para eso?
¿Vos estudiaste Derecho
para eso?

Piñeyro capta en los personajes estados físicos y psicológicos con una precisión a menudo brillante, un arte consumado del detalle y de la suspensión. Salvo excepciones, no recurre a la sorpresa, prefiere el desequilibrio permanente. Cada avance narrativo es, para los personajes, un inclinarse hacia la caída.

El rol, vinculado a la posición social que ocupa una persona, hace que las diferencias de clase entre Tango y Mariana, con su carga de discriminación, generen conflictos en la pareja y conflictos entre Mariana y su entorno familiar. La madre la interpela diciendo:

MADRE DE MARIANA

Solo quiero saber cómo va a ser
tu nuevo estilo de vida.
No estabas con los chicos
de la facultad hoy
¿No es cierto?
¿Qué hacías con ese negrito
de mala muerte?
Ni familia tiene.

Marcelo Piñeyro, buscando un momento en el que el mundo (con su conjunto de normas que rigen los diferentes roles) pueda coincidir con las expectativas de Tango, construye promediando el film una escena de montaje donde el protagonista consigue aparentemente su meta, grabar finalmente su primer disco. Aparecen situaciones ordenadas y tersas. La luz contrastada de otras escenas es aquí pastel. Todo fluye en un video clip pop artificial y edulcorado presagio inevitable de graves complicaciones para el personaje. Esta escena, ubicada estratégicamente según las estructuras ideadas por los guionistas de Hollywood, sirve para que el espectador reflexione sobre la posibilidad de que Tango por fin gane la partida, la posibilidad de materializar el sueño de ser cantante. Al malograrse esa instancia, producto del rencor del comisario Lobo, quedará expuesta la visión ideológica de Piñeyro, las criaturas condenas del sistema no pueden acceder al paraíso, algo que el secretario del juez confirma diciendo:

SECRETARIO

Tené cuidado, tu expediente
pinta feo, te pueden mandar al loquero.

TANGO

Pero yo no estoy loco.

SECRETARIO

No solamente mandan a los que
están locos, también mandan
a los que no.

Los personajes son el factor dinámico de la historia. En su hacer le pasan cosas. Al ponerse en acción para conseguir su deseo producen acontecimientos que causan o sufren a lo largo del relato. Explica Patrice Pavis que:

“el personaje se concibe como un elemento estructural que organiza las etapas del relato, construye la fábula, guía la materia en torno a un esquema dinámico, concentra en él una red de signos en oposición a los otros personajes (1990:357).

José en *Caballos salvajes* es un personaje capaz de ejecutar los eventos requeridos por el relato. Una vez salvado el momento de confusión inicial, donde Pedro obra de escudo y lo salva de la muerte, tomará las riendas del relato ejecutando las acciones necesarias para dar forma a la trama de la historia.

“Los personajes están en la historia para evolucionar, cambiar y transformarse, de esta manera su dimensión es humana, ya que así se hacen similares a las personas reales a quienes representan” (Caminos, 2008:39).

Si bien en apariencia el personaje de José no sufre cambios, el llamado arco de transformación, lo veremos evolucionar en su confianza por el otro al aceptar a Pedro como amigo, y descubrir el valor que aún tiene para sus vecinos la defensa de las causas perdidas, cuando dice:

JOSÉ

Pero vos cambiaste todo. Y empezamos a encontrar gente. Y la gente está allí si uno sale a buscarla. Y de eso me había olvidado.

La transformación de los personajes

Los seis personajes de *Cenizas del paraíso* compiten en complejidad y fuerza. Intentaremos analizar el comportamiento de Ana en el relato siguiendo una guía que nos propone Alfredo Caminos:

“El arco de personaje o de transformación en la técnica de escritura de guion es algo muy concreto, es la respuesta a la siguiente ecuación: lo que el personaje quiere (externamente), el porqué quiere lo que quiere, sumado a lo que el personaje necesita (internamente), y el porqué necesita lo que necesita. En ese viaje por el relato se produce la mutación hacia un estadio superior, o por lo menos diferente al inicial” (2008: 40)

En el diálogo que transcribimos más abajo queda manifiesto que Ana necesita afecto familiar dado que careció de él. Contextualizando la escena diremos que Ana conoce a Alejandro Makantasis, el menor de los hermanos, en una discoteca. Ella lo “salva” de Toni, el guardaespaldas de Francisco Muro, quién le ordenó, con un movimiento de cabeza, incautar la cámara que lo está fotografiando. Salen de la disco y momentos más tarde, en el cuarto de Alejandro, Ana le pregunta:

ANA
Yo no tengo hermanos ¿Y vos?

ALEJANDRO
Si... dos ¿Estás buscando un hermano?

Veremos como en el transcurso del relato Ana se siente encantada de socializar con ese grupo de hombres jóvenes que conforman los Makantasis. Cuando Isabel, la mucama le pregunta:

ISABEL
¿Usted lo quiere, no?
¿Se va a casar con Alejandro?

ANA
Con Alejandro... y con el padre...
y con los hermanos... y con usted.
(Isabel ríe)
¡Con toda la familia
me voy a casar Isabel!

Nos da la impresión que Ana encontró lo que quiere (externamente), un lugar de pertenencia afectiva que se le tenía negado. Lo que el personaje Ana necesita (internamente), es el amor de su madre, ese que Erich From llama amor enteramente incondicional²⁷, ese que si falta nada en la vida podrá reemplazarlo. Esa carencia queda patentizada en el comentario que le hace a Alejandro cuando le cuenta sus miedos:

²⁷ FROMM, Erich (2004). *El arte de amar*. Ed. Paidós Ibérica, Madrid (Cap. 2)

ANA

Papá me dijo que mi mamá se iba
y tenía que elegir
con quién quería vivir.
Ella parecía apurada,
yo abracé a papá... creo que
para despedirme;
la vi retroceder y darse vuelta,
y la oí hasta que cerró
la puerta de la casa.

Tanto el arco de transformación de Ana como de Tango son radicales, afectan la estabilidad del personaje, le producen una fuerte alteración de su temperamento. El trauma que experimentan es tan agudo que ni siquiera llegan a mostrar la personalidad resultante. Ambos se suicidan.

Un elemento de la trama que precipita el drama se produce una noche cuando Ana entra a la casa de los Makantasis seguida por Toni. Muy alterada llama al padre por teléfono reclamándole:

ANA

Papá... ¿vos me mandaste a este mono
para que me siguiera?
Si no me lo sacás de encima
lo hago meter preso.
Si me querés cuidar,
ocupate vos, no mandés basura.

Esta conversación es oída por Costa y Pablo Makantasis que comentan en el jardín las vicisitudes de la investigación del caso Muro. Costas está paranoico, cree que hay micrófonos ocultos en la casa y ha puesto a todo volumen *Un bel di vedremo*, de la ópera *Madame Butterfly*, de Giacomo Puccini, para que sea imposible grabar la charla. Cuando Ana se acerca, Costa le reprocha que haya dejado entrar a su casa a Toni. Ana, presiente que la ilusión de pertenecer a esa familia se resquebraja y dice muy confundida:

ANA

No puedo creerlo...
esto es entre usted y mi papá.
Usted cree que él es
una especie de delincuente
y él cree que usted me va a usar
para extorsionarlo.
¿Qué hizo... declaró mal los impuestos...
coimeo a alguien?

COSTA

Creo que tu padre está involucrado
en negocios ilegales.

PABLO

(terciando en
la conversación)
¿Y los cadáveres no le vas a contar?
¿Cuántos van?

A la tarde siguiente, Ana, en el intento de probar que lo que cree Makantasis es un error, le lleva a su despacho de Tribunales una carpeta con documentación valiosa que el padre le ha preparado por si en algún momento él sufre un accidente. En el despacho, al abrirla, Ana ve una escritura con el nombre de *Estancia Santa Ofelia*, una de las evidencias que ella había negado a Pablo diciendo:

ANA

Papá ni lo debía conocer...
nunca oí hablar de lácteos
ni de ningún Estancia Santa Ofelia.

Reflexionando junto a Michel Chion:

“Según Aristóteles, el reconocimiento (*anagnórisis*), no en el sentido de gratitud, sino en el de identificación de alguien a quien no se reconocía o a quien se tomaba por otro, es una de las situaciones más fuertes de la tragedia. El autor de la *Poética* define a la *anagnórisis* como “el paso de la ignorancia al conocimiento, conducente a la felicidad o a la desgracia” (1988:125).

Ese “darse cuenta” precipita la huida de Ana del despacho de Costa en Tribunales. Decidida a enfrentarse con las consecuencias, en un estado de shock, atropella con su automóvil la mesa donde el padre, Francisco Muro, se encuentra tomando un café y le grita:

ANA
¡Asesino...asesino!

Momentos más tarde, humillada por esa insoportable verdad, se reencuentra con Alejandro y se arroja sobre el cuchillo que éste enarbola.

El caso contrario es el arco de transformación de José en *Caballos salvajes*. Este personaje recorre un arco de transformación del tipo plano. José es incapaz de dejar de ser como es, posee un inmovilismo psicológico y, al presentarse de un modo íntegro, deseamos como espectadores conocerlo mejor. Siguiendo a Syd Field en su concepto de “revelación” (2001:84), conocemos por dosis su pensamiento, su espíritu, sus sentimientos, las razones que lo llevaron a irrumpir en la financiera a punta de pistola. La empatía surge mediante el soliloquio inicial. La voz en *off* de José nos dice:

JOSÉ
(voz *off*)
Se puede vivir una larga
vida sin aprender nada
se puede durar sobre
la tierra sin agregar
ni cambiar una pincelada del paisaje;
se puede simplemente no estar muerto
sin estar tampoco vivo.
Basta con no amar, nunca,
a nada, a nadie.
Es la única receta infalible
para no sufrir.
Yo aposté mi vida
a todo lo contrario.

Después de una declaración semejante el pacto entre autor y espectador es que estamos en presencia de un personaje con una integridad moral formidable. Alguien que

ama, descontamos, es incapaz del mal. Nos entregamos pensando que esa acción violenta inicial tiene un fundamento ético. Un propósito que suponemos justo. Lo que sí ocurre es una transformación del temperamento, como ya lo analizamos más arriba, pero su personalidad íntegra no cambiará con las vicisitudes del relato.

Personajes secundarios relevantes

Los personajes secundarios de los tres filmes que analizamos enriquecen por contraste la trama principal. Se los muestra más “humanos”, es decir mucho más contradictorios, ambiguos, sugerentes, imprevisibles.

“Si un personaje es identificado como “secundario” en una narración cinematográfica, se podría suponer que tiene menor importancia (...) Si es secundario no es un personaje del cual dependa la historia, está en la historia como un complemento (...) Dependen, en cierta medida, del valor que le asigne el guionista o el director dentro de la trama o en la resolución de los acontecimientos que narra un argumento” (Caminos, 2012).

Sin duda, uno de los personajes secundarios más notable es Pedro de *Caballos salvajes*. Es un personaje perceptivo, cuando José lo intima a darle el dinero que pide, el activa una respuesta eficaz y casi intuitiva, se ofrece de escudo humano para que no lo maten y así logran salir de la financiera y escapar con el dinero. Más tarde, cuando la radio informe el monto del atraco, observaremos que él advierte que su colaboración careció de toda reflexión; Pedro mira el interior del bolso y dice:

PEDRO

No nos llevamos 15...
nos llevamos... qué sé yo... como 500!

JOSÉ

¿Vos no sabías?

PEDRO

Cómo iba a saber... estaba tratando
que no lo mataran.

Pedro deambula por la oficina conversando alegremente con sus compañeros, le susurra al oído a Mónica, la secretaria del vice-presidente, un comentario seductor. Es un *yuppie*²⁸ sociable, simpático, equilibrado, contagia su estado de ánimo, tal como dice Sánchez-Escalonilla caracterizando a este tipo de personajes: “Los sucesos y las relaciones personales estimulan sus reacciones hacia el mundo exterior, su escena dramática favorita” (2002:278). Si bien esta extraversión no mudará en todo el relato, sí manifestará una crisis fuerte, próxima a la cólera, cuando se pregunta en la habitación de un motel:

PEDRO

¿Y si nunca puedo volver?...
Si se terminó Pedrito.
Todo se me fue a la mierda ¿no?
Me importa un carajo si usted tiene
razón o ellos tienen razón...
me importa un carajo...
Era mi vida la que estaba viviendo
y era una buena vida hasta
que usted apareció
¡¿Y si perdí todo por su culpa?!

El género de *Caballos salvajes* puede considerarse *thriller* mezclado con *road movie*, pero, por encima de todo es un relato de amistad. Esa relación que se va construyendo entre José y Pedro (“Muy bíblico lo nuestro”, dirá en un momento Pedro), afecta y hace evolucionar la personalidad de los personajes. Pedro aprende de José, deja de vivir una etapa de frivolidad construida alrededor de su carrera de abogado y del dinero y comienza a ver al prójimo: la ferocidad de Rodolfo, su jefe y compañero de tenis, los negocios turbios de la financiera, el bienestar de la *City* contrastando con las necesidades vitales de los desocupados del pueblo Cerros Azules, etc. No obstante, muchas veces, la pedagogía del maestro puede generar una contradicción interior en el aprendiz: dudas, inseguridades, miedo, problemas de conciencia. Estas cuestiones se patentizan en los

²⁸ Persona joven con estudios universitarios, que vive en una ciudad y tiene un trabajo de muy alto nivel (ejecutivo, empresario, etc.) y una situación económica privilegiada.

conflictos que atraviesa esta amistad, hay contrastes, recelos mutuos ¿Quién usa a quién? ¿El otro es confiable o es un loco? ¿Hacia dónde viajamos? ¿Por qué me eligió a mí? ¿Hago bien en recorrer éste camino? No obstante esta subtrama tiene un final feliz. Pedro culmina su arco de transformación siendo consciente que las enseñanzas recibidas de José han modificado sus metas interiores. José, después de muerto, dirá:

JOSÉ
(voz *over*)
Los dos ganamos esta apuesta...
¿No es cierto Pedro?

El antagonista, espejo del sistema

En los tres films analizados los protagonistas con sus ayudantes luchan por preservar su dignidad de villanos que los empujan hacia la catástrofe. El saber social de la crisis que produce el neoliberalismo menemista es expuesto no como un panfleto sino interiorizado en personajes que hablan de sí mismo y se constituyen en un eco del hablar de los otros, de todos los argentinos. El poder y arbitrariedad del villano reflejan las instituciones y sus prácticas: la policía, el poder judicial, el sector financiero. La tragedia social se explora intentando una alternativa fílmica subjetiva.

“Un protagonista y su historia solo pueden resultar tan intelectualmente fascinantes y emocionalmente atractivos como lo permitan sus fuerzas antagonistas. Creamos energía en el lado negativo de una historia no sólo para que el protagonista y los demás personajes alcancen una realización completa, sino para llevar la historia hasta su límite y hasta un clímax brillante y satisfactorio” (Mac Kee, 2003:381).

Lobo, el colérico comisario que persigue a Tango desempeña su tarea en un espacio nocturnal; la comisaría es una catacumba que exige de los detenidos “colaboración”. Lobo le ordena a Tango:

LOBO
Dentro de un rato te vamos a largar
y vas a ir dónde yo te diga...
a buscar letra...

En el caso de *Caballos salvajes* podríamos diferenciar el “antagonista material” del “antagonista intelectual”²⁹, valiéndonos de una terminología periodística utilizada en la sección “policiales”. El antagonista intelectual es el poder financiero con sus responsables siempre ocultos detrás de testaferros. En la escena Rodolfo hace un descargo formal de su “mal desempeño” como funcionario de la financiera, los dos sujetos a los que se dirige, están de espaldas. La simetría del plano, el vestuario de los personajes (todos de traje), la gestualidad medida de Rodolfo (vicepresidente de la financiera), las lámparas de estilo que decoran la pequeña porción de escenografía que se ve, determinan que a quienes les habla son sus superiores, ejecutivos de nivel alto en el organigrama de poder. Rodolfo dice:

RODOLFO
(calmado y circunspecto)
Todavía no logramos identificar
al cómplice pero es obvio
que hay más gente involucrada.
Pero lo importante en este momento
es saber con qué información cuentan
para saber hasta que niveles
pueden llegar a comprometernos.

En este comentario advertimos la típica paranoia del poder mafioso: José y Pedro tienen cómplices, son muchos y eventualmente pueden comprometer a personas públicas que no pueden verse involucrados en ningún escándalo. En otras palabras, el autor, poniendo de espaldas a los responsables intelectuales de las estafas, dejando sin rostro a los patrones de Rodolfo, quiere mostrar que es inútil conocer la identidad de los “dueños” del dinero toda vez que son sociedades anónimas diversificadas y con un poder distribuido en instituciones que tienen que ser preservadas. El anonimato le agrega oscuridad a este antagonista, es una metáfora de un mundo donde el poder siempre está en un lugar que no es el que sospechamos.

Las apariciones en la trama del personaje Francisco Muro (el antagonista de Costa Makantasis en *Cenizas del paraíso*), son pocas pero contundentes. Sin duda, la inspiración

²⁹ Autor intelectual es la persona que idea un plan en el acto de ejecutar un delito; en tanto que autor material es el que realiza el delito o la acción como tal.

de algún empresario argentino de los 90, con su cuota de mundanidad retratada en las revistas de tiradas masivas, acompañados en sus salidas nocturnas de novias jovencísimas, conforman esta caracterización que responde a un estereotipo. Muro gracias a su temperamento flemático, mantiene una estabilidad admirable ante las pruebas que sufre o las atrocidades que comete. El personaje antagónico Francisco Muro podrá ser leído en un futuro como un arquetipo del empresario neoliberal de la década del '90 con influencias en los tres poderes del Estado. Es evidente que ese modo de ejercer el poder continuó luego tanto en Argentina como en el resto de occidente.

Un ejemplo de develamiento de una personalidad en poco tiempo es la escena en que Muro cita al juez Makantasis en un camino suburbano.

“El principal problema al que se enfrenta para crear un personaje creíble y atractivo es la cantidad de tiempo narrativo de que se dispone. Cuanto menor sea el tiempo, menor será su desarrollo y, consecuentemente, mayor será su dependencia de los tipos” (Parker, 2003:157).

Para realzar su poder, la llegada de Francisco Muro a la cita con Costa se realiza en helicóptero. En esa conversación medular del conflicto, Muro hace gala de su megalomanía diciendo:

MURO

Usted y yo nos parecemos mucho...
no es raro... venimos de dos imperios
que crearon la civilización.

Muro, en su condición de inmigrante italiano llegado a Argentina en 1950 (los llamados en lunfardo “ingenieris”, para diferenciarlos de los inmigrantes italianos que vinieron a fines del siglo XIX y que eran “contadinis”), a medida que fue creciendo su prosperidad y poder fue mutando de un sujeto que viene a “hacerse la América”, a pertenecer a la alta burguesía argentina. Desde el rol relevante que ocupa en la sociedad usa frases hechas para intimidar a los demás, que seguramente repetirá en las entrevistas incómodas de los noticieros:

MURO

(dirigiéndose a
Costa Makantasis)

¿Qué fantasías tiene usted conmigo?
Yo soy un empresario ¿Sabe a cuantos
obreros y empleados doy trabajo?
A doce mil... imagínese las familias.

Enarbolando el discurso de la libre empresa, la responsabilidad social de crear trabajo, intenta disimular las fundadas sospechas de corrupción que acumula el juez Makantasis en su expediente. Costa le replica:

COSTA

¿Por qué será que los lemas de los
empresarios modernos suenan
tan amenazantes?

MURO

Usted piensa usar un disquete
que un hombre disfrazado
le regaló el día de su cumpleaños...
Ay... ay... ay... Los griegos ni siquiera
tuvieron decadencia, simplemente
se cayeron como un fruto podrido.

Makantasis pone distancia y recurre a mencionar el amor para cortar la agresión de Muro.

COSTA

Están muy enamorados Muro,
no los mezclemos.

En la respuesta de Muro encontramos a un personaje conservador que puede pasar de la cólera a la melancolía, (siempre utilizando la reflexión para intimidar):

MURO

No es tan simple juez,
usted tiene varones, tres varones,
yo solamente tengo a mi Ana...
y las mujeres no saben reconocer
al enemigo.

Sin dudas el planteo del conflicto, la correcta dosificación en los diálogos de información que hace que el dominio de la escena pase de un personaje a otro, sirve para caracterizar en poco tiempo un personaje importante y complejo como Francisco Muro. Él mismo terminará amenazando a Costa:

MURO

Si la ponen en mi contra...
yo soy capaz de hacer cualquier cosa.

La elección de ese espacio descampado para desarrollar esta escena, el travelling hacia atrás en plano medio, la ausencia de otros elementos que distraigan la atención, son elecciones que facilitan la construcción de un verosímil. El cúmulo de información que se debe pasar, el tenor de las amenazas de Muro, requerían evitar las acciones físicas. En este corto tiempo el espectador aprende mucho sobre el personaje antagónico Francisco Muro.

Actuación/sobreactuación

Los trabajos de investigación teórica sobre la cinematografía argentina se centran en tópicos que dejan de lado el trabajo del actor. Una de las características que la crítica se valió para diferenciar al cine “viejo” del “nuevo” fue la “sobreactuación”. Para tratar de contextualizar los diferentes modos de interpretación de los actores argentinos en cine trazaremos una línea histórica que va de *Tres veces Ana*, Dir. Rodolfo Kohon, 1961, a *Pizza, birra, faso*, Dir. A. Caetano y B. Stagnaro (1997) y *Mundo Grúa*, Dir. Pablo Trapero (1998).

El tipo de interpretación que requiere el cine, exceptuando la época del cine mudo o del cine expresionista, es una interpretación naturalista; el actor recrea el modo de comportarse del personaje de forma verosímil, transmitiéndonos la idea que se parece a esa persona que podemos encontrar en la vida real tal como él la muestra.

Jorge Sala, a propósito de la importancia del actor en el cine, expresa: “Toda película interpretada desarrolla formas actorales más o menos ricas y significantes, que sin

duda se inscriben en el seno de las formas fílmicas” (2015:2). En otras palabras, estas formas fílmicas están ocupadas por cuerpos y gestos, el de los actores, que sirven de vehículo para su expresión y son portadores de significado.

Los actores del nuevo cine del '60

Un grupo de jóvenes directores, David Kohon, Rodolfo Kuhn, Manuel Antín, Lautaro Murúa, Leonardo Favio, todos ellos apadrinados por Leopoldo Torre Nilsson constituyeron la generación del '60. De este primer Nuevo Cine los roles protagónicos fueron cubiertos por una camada de actores jóvenes, la mayoría debutantes en cine: Luis Medina Castro, Walter Vidarte, Beatriz Matar, Graciela Dufau, María Vaner, Alberto Argibay, etc., los mismos constituyeron una *troupe*, un colectivo actoral, contrapuesto a lo que ocurría en Hollywood donde se construyó una imagen de actor juvenil partiendo del desempeño de un actor en solitario: James Dean, Marlon Brando, Natalie Wood, etc.

La impronta teatral en los actores del nuevo cine del '60

La generación de actores de la década del '60 consideró al teatro como el ámbito privilegiado de aprendizaje, superior al que ofrecía la televisión o el cine del momento. Hedy Crilla con sus discípulos Augusto Fernandes, Carlos Gandolfo y Agustín Alezzo fueron los responsables de sistematizar y difundir en Buenos Aires lo que Lee Strasberg estaba haciendo en Nueva York con la experiencia interpretativa llamada El Método, un cuerpo de herramientas surgidas de ideas del pedagogo teatral Constantin Stanislavsky. La estética actoral que atraía estos actores argentinos, la que consideraban más efectiva en la representación orgánica y realista de los sujetos, la brindaba no el teatro sino el cine (fundamentalmente el norteamericano de esos años), ellos querían hacer en teatro lo que Marlon Brando hacía en la pantalla en *Un tranvía llamado deseo*, Dir. Elia Kazan (1951). Con estas ideas sobre el trabajo profesional del actor en cine, los Fernandes, Alezzo, etc. fueron sucedidos por Norma Aleandro, Federico Luppi, Héctor Alterio, Dora Baret, Pepe

Soriano, Bárbara Mujica, Marilina Ross, etc. Esta nueva escuela sostuvo técnicas para el oficio actoral como la “memoria emotiva”, la construcción del personaje con elementos de la propia biografía del actor o el entrenamiento para vivenciar sus emociones en todo momento, aún cuando la cámara estuviera apagada. Las búsquedas de los directores del Nuevo cine de los '60 como Rodolfo Kuhn, se fundaron en una retórica sobre la abulia generacional a través de una puesta en escena que encuadraba en innumerables planos a los actores recostados e inertes. El cuerpo cotidiano se construyó a partir de la exhibición del agotamiento (nunca está en presente, contiene el antes y el después). Estas premisas interpretativas vuelven a estar presentes, exhibidas por la crítica cinéfila como novedad, en el Nuevo Cine Argentino de los '90, esta vez influenciados por las teorías de Gilles Deleuze del “actor-médium”, esos actores capaces de ver y hacer ver más que de actuar.

Los actores realistas

Nuestro intento de recabar datos sobre la formación técnica de los actores realistas de los '60, continuados en los '70 y '80 (con el corte dramático de continuidad producido por exilios y desapariciones durante la dictadura militar), por grandes figuras tanto del cine como de la televisión argentina, busca diluir un debate maniqueo que se mantiene hasta hoy, donde se niega el valor del desempeño actoral de figuras como Federico Luppi o Miguel Ángel Solá aludiendo que las mismas conforman un estilo de actuación “realista” definido por el verosímil televisivo. El Nuevo Cine Argentino de los '90, en su válido afán de experimentación, privilegió el trabajo con el “no actor”, con el rostro que se construye a medida que avanza el filme, con cuerpos que: “son sometidos a un intenso escrutinio por parte de la cámara, al igual que las superficies y texturas de los lugares que habitan y los objetos que manipulan” (Andermann, 2015:217). A la radicalidad exhibida por ciertos directores, otros buscaron “un frágil y siempre incierto equilibrio entre la experiencia y la performance” (Anderman, 2015:216), tal el caso de *La ciénaga*, Dir. Lucrecia Martel (2001), cuyo elenco estuvo integrado por figuras consagradas, Graciela Borges, Martín Adjemián, Mercedes Morán, y actores debutantes.

Esto prueba que ese colectivo generacional de nuevos directores no compartía el mismo punto de vista sobre las políticas de casting. Algo parecido ocurrió con Marcelo Piñeyro; al momento de su debut como director, éste elige una política de casting innovadora que mezcla jóvenes actores, algunos debutantes, otros figuras de la televisión pero (encuadrado en un cine de autor industrial con las presiones lógicas de productores que tenían vocación de masividad), balancea esta mayoría juvenil con actores de vasta experiencia como Héctor Alterio, Federico Luppi, Cipe Linkovsky, Cristina Banegas, etc. Esta estrategia de casting marca, a nuestro entender, otra línea de continuidad con el cine de los '80. Cuando cierta crítica cinéfila dice que Luppi “hace” siempre de Luppi, entendemos que es una expresión poco feliz, equivale a decir que Robert De Niro “hace” siempre de Robert de Niro. Lo que ocurre en realidad es que el espectador, a la vez que empatiza con un actor de prestigio, realiza el esfuerzo de olvidar su trayectoria y lo asume como un personaje nuevo que intenta proponerle otra historia. Sin dudas esta imposición de figuras para asegurar una taquilla viene del cine clásico de Hollywood que se construyó con la política de casting del *star system* (sistema de estrellato), y que nuestra industria emuló. El cine de autor industrial argentino nunca negó esa tradición. No obstante, el desafío para los autores industriales debutantes, era lograr interesar a los actores consagrados para que adecuaran sus estilos interpretativos a sus nuevas búsquedas estéticas. Más que desterrarlos al olvido se los trataba de integrar. La prueba cabal que esa discusión dicotómica de mediados de los '90 sobre las políticas de casting quedó superada en el cine argentino contemporáneo se manifiesta en que actores consagrados que trabajan en cine y televisión como Ricardo Darín, Guillermo Francella, Soledad Villamil, Erica Rivas, Leonardo Sbaraglia, Diego Peretti, Valeria Bertuccelli, conviven, como lo hicieron en los '80 y principio de los '90 con actores debutantes en filmes de autores industriales con vigencia en audiencias masivas tanto en Argentina como en el extranjero. Resumiendo, coincidimos con la idea que los nuevos realizadores han reconocido que más que temer a la experiencia de viejos actores deben integrarlos a sus propuestas, conscientes “... que el papel demiúrgico de la actuación al momento de delinear las características de los personajes fue una innovación importante llevada a cabo por el cine moderno” (Salas, 2015:3).

La manifestación del conflicto

Doc Comparato define al conflicto como: “El enfrentamiento entre fuerzas y personajes a través del cual la acción se organiza y se va desarrollando hasta el final” (1986:71). Las fuerzas de las que habla Comparato, pueden provenir tanto de la acción planteada en la trama (incidente desencadenante, obstáculos, complicaciones, conlaintención del antagonista), desde el personaje (oposición de rasgos y roles), y desde la situación dramática (el espacio como barrera). Atento a lo dicho, el drama comienza cuando se plantea el conflicto y va a finalizar cuando el conflicto se resuelve. A continuación consignaremos algunas de las subtramas más importantes de los tres filmes examinados, con los conflictos que hemos detectado luego del análisis.

Análisis del conflicto en *Tango feroz*.

El lugar y la fecha en la que transcurre la historia del filme *Tango feroz* está consignada en la acotación: “*Buenos Aires, fines de la década del 60*”; fuera de ése dato preciso, Marcelo Piñeyro elude dar un marco demasiado amplio de la realidad social y política. En el desarrollo de la trama se hace referencia a incidentes de estudiantes universitarios pertenecientes a la FUA con la policía, se muestra el hall central de la Facultad de Filosofía con actividad de la militancia estudiantil trabajando en carteles, se habla de asambleas pero no se convocan a otros actores, ya sea mostrando lo que dicen los medios (la pantalla de un televisor, el titular de un diario, una asamblea universitaria discutiendo políticas, etc.). La teoría de la dramaturgia audiovisual instruye que una película puede tener un único conflicto principal y, siguiendo a éste, que es el que llega al final de la narración, estén presentes todos los niveles del conflicto. En *Tango feroz*, si bien Piñeyro explora los conflictos secundarios presentes en las subtramas, el conflicto principal es la negación de Tango a ser el informante del comisario Lobo sobre lo que acontece en la Facultad de Filosofía donde estudia Mariana. Como ya lo consignamos, las palabras de Lobo: “Vas a ir donde yo te diga...a buscar letra”, definen un tipo de procedimiento que desde siempre cumplía la policía: la vigilancia de los movimientos políticos. Lo que el film subraya es que

esa metodología se estaba aplicando a los movimientos políticos estudiantiles. La vigilancia se hacía para identificar a los cabecillas, tal vez, con el plan futuro de aniquilarlos. El comisario Lobo dice refiriéndose al novio de Mariana dirigente de la FUA “Los que sobrevivan van a aprender a obedecer”. Recordemos que la FUA (Federación Universitaria Argentina), luchando contra la dictadura del general Juan Carlos Onganía, da a conocer la siguiente Resolución de la Convención Nacional de Centros de la Federación Universitaria Argentina, realizada en noviembre de 1968: “Encaramos este CNC en momentos en que la intervención Universitaria de Onganía apresura, a partir de la reunión de Alta Gracia, su etapa "constructiva" en la universidad argentina. Etapa en que todo indica que multiplicarán sus esfuerzos para conformar una Universidad empresarial, elitizada y con una estructura vertical y represiva. Todo ello bajo el manto de los subsidios imperialistas, y acompañada paralelamente de una identificación mayor con los objetivos de las universidades privadas y confesionales. Por otra parte el plan es único y abarca al conjunto de los ciclos educacionales argentinos.” (Educ.ar:2015)

Los dos encuentros que Tango mantiene con el comisario Lobo son dos puntos de giro que modifican y aceleran el rumbo del relato. Podrían parecer desmesurados los castigos que Lobo le impone a Tango, no obstante son verosímiles porque están apoyados en subtramas que plantean el inquebrantable deseo del personaje Tango de ejercer su libertad. Marcelo Piñeyro en un reportaje comenta: “La generación de finales de los 60, comienzos de los 70, había pisado fuerte y se había enfrentado a todo lo establecido para fijar sus reglas. *Tango Feroz* cuenta cómo se empezaba a preparar la maquinaria del genocidio y qué era lo que ésta quería matar. Eran esos jóvenes, era ese espíritu”(Haciendocine:2006). La rebeldía, el no “encajar”, y su evidente impericia para actuar en base a las normas que regulan el comportamiento social, van dando cuenta del origen del conflicto, la propia naturaleza de Tango.

Tango viaja en el subterráneo con Fernando. Al ver a un vendedor ambulante ofrecer billeteras le propone un juego, ofrecer billeteras para guardar sueños. Así planteado, recorre el vagón, pidiendo a cada pasajero algo personal para poner en la billetera *guardasueños*; un joven “nazi”, provocándolo, le ofrece su llavero con la esvástica. Tango lo toma y lo

arroja con desprecio al suelo. Los “nazis” lo golpean; queda tirado en el andén de la estación. Tango ha vuelto a caer, primero tirado por el policía que dirigía la razia en La Cueva y ahora por los militantes de Tacuara. La paradoja es que sobre el muro del andén dos enormes carteles publicitarios tienen su cara con la publicidad de su próximo disco. Cae desde la cima.

Más tarde se despierta en la oficina del comisario Lobo.

LOBO

Vas a ir dónde yo te diga...
a buscar letra... necesito ayuda, eh.
No se va a enterar nadie.
Nuestros corresponsales son secretos.

Tango en silencio niega con la cabeza. Lobo enfurecido cierra de un golpe un cajón del archivero. Le grita apuntándole con el dedo índice:

LOBO

Vos no estás en condiciones
de no querer.
O cantás para mí o no cantás
nunca más.
Mirá que aquí no cuesta nada
convertir a un pobre infeliz
en un pescado gordo, eh!
¿Oíste? Vas a ser mi corresponsal.
Yo siempre defiendo a mi gente.

TANGO

¡A tu gente no! ¡A los hijos del amo!
¿Por qué te dicen Lobo?
¡Sos un perro guardián!

LOBO

A ver... pensemos un poco...
si estás adentro
o estás afuera. Si estás vivo
o estás muerto.
A quién carajo le importa.

Al definir el conflicto hay que definir las metas del protagonista y el antagonista, en términos que nos revelen por qué entran en conflicto. Esquemalizando éste hilo conductor, en *Tango feroz* podríamos verlo del siguiente modo:

Motivación	Acción	Meta	Conflicto
Tango quiere ser libre y cantar.	Sus acciones vitales: drogarse, usar el pelo largo, cantar canciones de protesta que están prohibidas por la dictadura de Onganía.	Grabar un disco. Hacer que sus canciones sean conocidas por todos.	Tango se niega a ser informante del comisario Lobo.
El comisario Lobo quiere información sobre el accionar de los estudiantes de la FUA y castigar las actividades de los "hippies"	Presiona a Tango para que sea su informante.	Quebrar a Tango para que le obedezca.	Al no conseguir su meta decide fraguar un expediente haciéndolo pasar por loco.

La suerte de Tango está echada. Motivado por lo que su amigo Pedro le acaba de contar en el sótano de La Cueva, sobre que su canción *El amor es más fuerte* ha sido grabada, lo vemos correr buscando dónde oír su canción. Por fin encuentra una disquería y le pide a la empleada que haga sonar la canción. Tango la escucha, advierte que la han cambiado totalmente, es una versión comercial carente de toda emoción artística; reacciona con ira rompiendo los parlantes de la galería comercial. Por corte lo vemos ingresar a un juzgado.

JUEZ

Buenos días señor Cruz.

TANGO

Buenos días... Yo no estoy loco.

JUEZ

¿Cómo dice?

TANGO

Usted sabe... es una mentira
ese expediente...
el prontuario... está todo dibujado.

JUEZ

¿Dibujado?

TANGO

Dibujado... Usted sabe,
cuando le hacen una cama a alguien.
¿Hace mucho que es juez?

JUEZ

Si... mucho.

TANGO

¿Y todavía cree en la justicia?

Preguntar a un juez con muchos años de carrera si cree en su juicio, es dar en el corazón del problema. Ya no se trata de superestructuras dominada por poderes oscuros. Aquí se trata de responder si o no. Y si la respuesta es afirmativa la actitud consecuente sería interesarse por el otro y ayudar solidariamente a solucionar su problema. En el film no hay respuestas directas, el fallo responde por un juez en estado catatónico, un juez que se ha convertido en engranaje de una construcción de poder que en lugar de servir aplasta la vida de las personas. Piñeyro, al no tomar una posición de confrontación directa con los poderes constituidos, elude esta imposible conciliación histórica optando por el pesimismo social; le dice al espectador: todos sabemos cómo nos aplasta los sueños la maquinaria política del poder real.

El juez dicta sentencia:

JUEZ

Y vistos estos autos caratulados
José Alberto Cruz sobre
denuncia de demencia
de cuya constancia resulta...

Trilogía negada. El cine de Marcelo Piñeyro en la década del '90.

En imagen vemos las manos de un peluquero cortando el pelo de Tango.

JUEZ

El pedido de declaración de demencia
Efectuado por el comisario Ponce
atento a las declaraciones
de los testigos.

Tango, ya debilitado, con mano temblorosa, intenta subir un vaso de agua hasta su boca.

JUEZ

Cuarto, que sin embargo
la situación personal del imputado,
sus características y hábitos
y su evidente impericia
para vivir en sociedad.

La aguja del electroshock se dispara al límite entre espasmos físicos del personaje.

Análisis del conflicto en *Caballos salvajes*

En la trama de *Caballos salvajes*, aparentemente el protagonista es José dado que es el que comienza narrando la historia y provoca el incidente desencadenante (la acción del asalto a la financiera); ahora bien, es perfectamente posible la lectura de un protagonismo compartido con Pedro que, si bien juega el rol de personaje ayudante, es el que tiene la relación con el antagonista encarnado por la figura de su jefe Rodolfo. Desde esta perspectiva analizaremos el conflicto de Pedro como un conflicto principal.

“Ya en la trama se pueden detectar todos los elementos dramáticos que configuran el conflicto, a saber: 1) la meta u objeto; 2) un protagonista y un antagonista; 3) una motivación en el protagonista; 4) una actividad en el antagonista; 5) urgencia en la

consecución de la meta; y 6) unas estrategias con sus metas auxiliares” (Diez Puertas: 2006:224).

En el filme el conflicto se centra de inmediato: Pedro, al ver que José amenaza con matarse, toma la impulsiva decisión de convertirse en su escudo y así, ayudarlo a escapar de la financiera sin que lo maten. El problema queda planteado. La trama se ve forzada en el verosímil dado que un comportamiento como el de Pedro se contradice con el que suponemos anima a un joven *yuppie* que trabaja en una entidad dedica a prestar dinero, a la especulación, a la usura. Se supone que el trato cotidiano con problemas de deudores que no pueden pagar los prepara emocionalmente para guardar distancias con el sufrimiento del prójimo. No obstante, cuando Pedro y José logran salir de la cochera del edificio de la financiera y eludir, en contra mano, los coches que vienen de frente, apreciamos que el género *thriller* opera en plenitud: sirenas, tomas de persecución policial del auto que conduce Pedro, chirriar de cubiertas, y la clásica maniobra que hace que el chofer de un camión pierda el control del vehículo y derrame la carga sobre la calzada, impidiendo que la policía pueda continuar. Pedro mira por el espejo retrovisor como los barriles caídos del camión ruedan sobre la vereda y lanza una carcajada que descomprime la tensión vivida; es evidente que siente placer en la transgresión que está llevando a cabo, da la impresión que comienza a liberarse de algo. La acción de burlar a la policía, genera una empatía en el espectador y hace aparecer el verosímil de la mano de lo que Comparato llama “correspondencia del conflicto”: “El problema del personaje debe ser tomado para sí por el espectador, creando una complicidad, una correspondencia” (1986:40). La subtrama de Pedro es del tipo: “trama de maduración”, (el héroe se hace adulto o más experimentado)” (Diez Puerta, 2006:226). En el desarrollo del relato modificará sus objetivos de vida. El personaje de José tiene como meta liberar a unos caballos, criados por él, que van a ser sacrificados; lo justifica sobre el final diciendo: “Lo único vivo por lo que me sentía responsable eran ellos”; subsidiariamente, en su accionar, libera a Pedro de su destino de burócrata financiero. No obstante, Pedro, antes de sentirse liberado y expresarle a José: “Los salvó a ellos y me salvó a mí”, deberá probar lo que Comparato llama “motivación del conflicto”: “Para que la complicidad con el conflicto se establezca con la platea, es

necesario que el conflicto tenga una razón de ser”(1986:40). A los diez minutos, cuando Pedro observa en un televisor callejero que él y José aparecen en el noticiero, comienza a tomar conciencia de la gravedad de haberse involucrado en un hecho semejante. El plano siguiente es una grúa ascendente que describe la trompa del auto de Pedro estacionado y, en su interior, José y Pedro escuchan la voz metálica de un locutor diciendo que la suma sustraída es de 15.344 dólares. José, mira la radio del coche asiente como acordando que la cifra es la correcta, en ese momento Pedro cae en la cuenta que se están llevando 500.000 dólares. En este punto se patentiza que el conflicto es una forma de acción; en el vértigo de la constatación del error, Pedro intenta volver todo atrás. Para disculparse por el malentendido llama al jefe Rodolfo, pero este lo amenaza diciéndole: “Para nosotros vos ya estás muerto Peter”. Entramos en lo que E. Diez Puertas llama “fase de confrontación” (2006:224), momento en que estalla el conflicto. La evidencia que nada será en su vida igual a antes, y el riesgo de ser apresado y que lo maten lo hace seguir adelante. Pedro acepta ir al sur como le propone José. Luego de discusiones fuertes y mutuas sospechas, en un momento José le dirá: “creí que me estabas usando”, Pedro tiene el primer gesto de acercamiento, le regala a José una barra de chocolate.

En *Caballos salvajes*, si bien los conflictos no están dotados de tramas complejas, ni los personajes necesitan ser perfilados más allá de los aspectos que los vinculan al conflicto, en el transcurso del relato, a las acciones físicas se suman las opiniones de los personajes que, por su densidad reflexiva, van ayudando al espectador a conocer una mayor complejidad de sus caracteres. El autor no busca el distanciamiento del personaje con el espectador, todo lo contrario, lo invita a vivir la aventura del lado de los personajes, sufriendo y esperanzándose con sus acciones. Entramos en la siguiente fase del conflicto, la “fase de dominación”(Diez Puertas, 2006:224): momento en que el protagonista y el antagonista se enfrentan, dominando uno u otro según el momento y las circunstancias. Lo particular de este segmento es que Pedro se enfrenta a Rodolfo, mediados por el relato que de los hechos hace el noticiero TVN 5. Entre los mensajes que Rodolfo le envía por medio del noticiero podemos enterarnos que ofrece 15.000 dólares a quién de detalles del paradero de Pedro, a efectos de “ponerlo a salvo del accionar de José”. Pedro, entendiendo que el

juego que plantea Rodolfo es que la gente los denuncie, decide contraatacarlo por el mismo medio; graba un video donde él y José cuentan su versión de los hechos. En él Pedro dice que no es rehén de José, que sigue prófugo por su propia voluntad y que la financiera es una fachada de delitos mafiosos. El video sale al aire. Por corte directo vemos a Pedro y José en un plano medio dentro de la habitación del motel. Celebran eufóricos el mensaje.

PEDRO

¡Vamos campeón!

Lo vemos revoleando la toalla como si fuera una camiseta de fútbol. Lo interrumpe la voz en off del conductor del noticiero que continúa con novedades del famoso robo.

CONDUCTOR

Este sorprendente material nos llegó a nuestras manos hace muy pocas horas. El joven Mendoza ya no es un rehén y dice que tampoco quiere seguir siendo ejecutivo. Quisimos conocer además la opinión de su padre.

La intervención del padre revela el conflicto interior de Pedro, la fuerte influencia que ejerce en él su padre, la razón por la que vive una vida con un libreto escrito por otro.

PEDRO

¡No!... ¡No!

PADRE DE PEDRO

(admonitorio)

Yo conozco muy bien a mi hijo mayor...

PEDRO

(incorporándose y mirando el televisor)

¡Qué vas a conocer hijo de puta!

El padre de Pedro en la imagen del televisor del motel.

PADRE DE PEDRO

Aunque su madre y yo
nos separamos cuando él tenía...
cuatro... o cinco años...

PEDRO

(voz *off*)

¡Seis tenía! ¡Seis! Ni eso sabés...

PADRE

Pedro ha heredado mi pasión
por la economía.

PEDRO

(voz *off*)

¡Odio la economía! ¡Odio los números!

PADRE DE PEDRO

Pedro, si me estás escuchando,
tu padre no abre juicio,
y sé que nos darás una explicación.

Pedro y José en la habitación del motel.

PEDRO

Putá madre que te parió.

Más tarde, al cumplirse 1 hora 5 minutos del relato, Pedro ya ha tomado la distancia suficiente como para leer con ironía un perfil que el diario hace de él:

PEDRO

Joven, talentoso, independiente,
un mago para los números
según su padre, un muchacho generoso
según su madre, buen compañero
según sus colegas.
¡Atención!..., excelente jugador de
tenis. Ambicioso y bien parecido.
¿Qué movió a éste joven yuppie a
transformarse en el escudo protector

del cómplice, para la ley, un anciano
desesperado al que la gente ya ha
comenzado a llamar "el indomable"?

En una escena posterior, José, Ana y Pedro están almorzando, invitados por un grupo
camioneros solidarios. Pedro propone un brindis diciendo:

PEDRO
(dirigiendo su copa a José)
¡Brindo por hombre que hizo
que me conociera!

El conflicto interior de Pedro se ha resuelto. Ahora sabe cuál es su camino, en ese
sentido le dice a Ana (con quien inicia un romance):

PEDRO
Yo no soy eso que decía el diario

ANA
Ya me había dado cuenta.

Se ha logrado lo que Comparato llama el "punto de identificación": "Los puntos de
identificación sólo los percibimos cuando nos emocionamos. Es cuando el conflicto del
personaje también podría ser nuestro. En ese momento el espectador dice –si yo fuera *él*
haría lo mismo–" (1986:40).

Ya en la tercera y última fase: "la fase de alteración (cambio permanente se consiga o
no la meta. El conflicto transforma al personaje). Este cambio se manifiesta en la pérdida
de seres queridos, destrucciones, crisis, viajes, y sobre todo, en la transformación del
personaje" (Diez Puertas, 2006:224), el grupo llega a la meta, Trevelín; luego de una
sentida despedida de José, Pedro parte hacia la frontera acompañado por Ana. Este es el fin
del conflicto de la subtrama.

Análisis del conflicto en *Cenizas del paraíso*

Cenizas del paraíso es un filme que apela a una narración novedosa dentro del cine de Marcelo Piñeyro que analizamos. Más próxima a un cine de vanguardia, su focalización variable, un relato en presente y cuatro relatos que entran como memoria de otros personajes en forma de flashbacks, contribuyen a diluir el conflicto. Es un film coral que arma su trama dramática con fuerzas que se suman y contradicen. Tomamos el personaje de la jueza Teller para establecer una subtrama con un conflicto, porque es el personaje que intenta dilucidar un crimen y, por tanto, es el referente que el espectador tiene para ensamblar la historia e intentar develar el misterio. Ahora bien, el narrador omnisciente entrega más saber al espectador que a la jueza Teller; esta estrategia narrativa espectacular, lejos de aportarle al espectador elementos que le ayuden a conformar hipótesis, lo sumerge en el torbellino de pasiones que viven los personajes, agigantando su incertidumbre. Ateniéndonos a lo que sabe el personaje jueza Teller, podemos coincidir con Comparato y preguntarnos ¿Qué tipo de problema enfrenta nuestro personaje? Y ¿cuándo se presentará el conflicto principal? La respuesta es que el problema se le presenta a Teller al comienzo del filme pero el conflicto principal se le presenta en el final. El problema que enfrenta Teller es dilucidar quién mató a Ana Muro. La primera dificultad con la que se encuentra es que los tres hermanos Makantasis se declaran culpables del crimen, asumiendo la responsabilidad en solitario. A los 13 minutos 24 segundos la jueza ya se entrevistó con los tres hermanos Makantasis, vio el cuerpo de Ana en la morgue con cenizas en el pelo (provenientes de un ritual mágico que Ana y Alejandro realizaron en la terraza de la casa de los Makantasis), presenció como el poderoso industrial Francisco Muro lloraba frente al cadáver de “su” Ana, y decía entre sollozos: “tendrían que haberme matado a mi, Ana...tendrían que haberme matado a mi”. La jueza ensaya hipótesis probables frente a su ayudante Yeti:

JUEZA TELLER

Hipótesis 1: la mató el juez
Makantasis.

Hipótesis 2: la mataron
entre los tres.

Hipótesis 3: la mató uno solo

pero los otros dos participaron
de algún modo.

Inmediatamente se le presenta a la jueza Teller el primer obstáculo para su investigación. El juez Martini, presionado por el Ministro de Justicia, se presenta en su despacho para sugerirle a la jueza que le ceda la causa del crimen de Ana dado que él está llevando adelante la causa del “suicidio” del juez Makantasis y entiende que hay una conexidad³⁰ causal que las hace compatibles para ser tratadas como una sola investigación. Lo que la jueza Teller infiere inmediatamente es que el Juez Martini quiere llevarse la causa el crimen de Ana para que la muerte del juez Makantasis quede como un suicidio (motivado por la insoportable evidencia que sus hijos asesinaron a Ana) y, de ese modo, liberar de sospecha a Francisco Muro sobre su participación en el crimen del juez. A los 32 minutos la jueza Teller intuye que algo hay entre los Muro y los Makantasis:

JUEZA TELLER

Muro dijo: te van a usar
para destruirme.
Ahí hay algo Yeti...
definitivamente hay algo.

El aparato de complicidades de la justicia intenta desestabilizar a la jueza Teller, bajo un supuesto malentendido buscan sacar de la alcaldía a Pablo y trasladarlo a una cárcel común. Más tarde el juez Martini irrumpe sin permiso en el despacho de la Jueza y nuevamente le solicita que le pase la causa del crimen de Ana. La jueza, con evidente nerviosismo, le pide que se retire. A estos obstáculos se le suma el mayor, el propio Ministro de Justicia de la Nación la llama a su teléfono para “sugerirle” que le pase la causa al Juez Martini. La jueza Teller se niega. La música subraya este momento, la jueza exhala un suspiro que marca la tensión vivida, toma el teléfono y habla con su esposo, le dice:

³⁰ Der. Conexidad de causas, existe conexidad de causas cuando haya:

- Identidad de personas y acciones, aunque las cosas sean distintas;
- Identidad de personas y cosas aunque las acciones sean diversas;
- Acciones que provengan de una misma causa, aunque sean diversas las personas y las cosas, y
- Identidad de acciones y de cosas, aunque las personas sean distintas.

<<http://www.definiciones-de.com/Definicion/de/conexidad.php>> (Consulta: 10 de diciembre de 2015)

JUEZA TELLER

Tu inteligente mujer
acaba de congelarse la carrera.

El conflicto comienza a ser crucial para la Jueza Teller. La evidencia de que al juez Makantasis lo han asesinado resulta, por comentarios de una ordenanza, cada vez más firme. Nada puede hacer, no es la causa que investiga. Para terminar de amedrentarla, una mano anónima le hace llegar el maletín del secretario del juez Makantasis, que acaba de aparecer muerto, conteniendo toda la información que estaban llevando adelante contra Francisco Muro. Este presente envenenado la alerta sobre una maniobra. Le confía a su secretario Yeti:

JUEZA TELLER

Si nosotros usamos esto ahora
"Babosa" Martini logra la conexidad...
Se queda con los hermanos Makantasis...
y evapora todo lo demás.

La Jueza Teller entiende que enfrenta a una maquinaria que excede sus posibilidades. Impotente frente a la amenaza de un poder oscuro, luego de recibir todas las declaraciones, emite un dictamen. El problema no se resuelve, la trama pasa a ser una trama cínica: la heroína, en lugar de resolver el problema, es derrotada por el villano. Su secretario le pregunta:

SECRETARIO YETI

¿Qué va a hacer con ellos doctora?

JUEZA TELLER

Haga lo que haga no será justicia.

Capítulo 4

El diálogo y sus funciones narrativas

Dentro del esquema narrativo que Piñeyro emplea, el diálogo es uno de los recursos que más utiliza a la hora de caracterizar un personaje, hacer avanzar la acción o traer al presente del relato el pasado de los personajes. Observamos que los mismos, siguiendo la escuela clásica, imitan al habla coloquial pero lo hace con menor cantidad de palabras y mayor calidad de palabras, ajustándose a lo que la escena requiere. En los tres films analizados, los diálogos tienen valor por lo que comportan en relación con la imagen, aparecen sometidos a la misma, reforzándola, profundizando en ella y actuando de contrapunto. Marcelo Piñeyro, luego de ganar varios premios en festivales internacionales, logra la consagración definitiva con *Cenizas del Paraíso* que se alza con el prestigioso premio Goya a la mejor película extranjera de 1998. La compleja trama de dicho filme se apoya en diálogos que cumplen las exigencias de producirse en “alternancia (consiste en un intercambio de parlamentos), ser dinámico (la alternancia de turnos no es predeterminada y hay cambios de papeles entre los intervinientes), inmediato (aquí y ahora, de modo que el hablante apenas puede organizar sus intervenciones) y cooperativo (se interactúa con otros)” (Diez Puertas, 2006:333)

Analizaremos en los tres filmes propuestos, las funciones narrativas del diálogo siguiendo las categorías presentadas por Daniel Aranda y Fernando de Felipe (2006:57); las dividiremos en:

- a) Referidas al argumento
- b) Referidas a la acción
- c) Referidas a los personajes

a- Funciones narrativas del diálogo referidas al argumento

A continuación desarrollaremos las tres funciones narrativas que desempeñan los diálogos referidas al argumento:

1- Los diálogos comunican hechos e informaciones del pasado, necesarios para comprender la historia

En el filme *Cenizas del paraíso*, luego del primer flashback -que condensa las últimas acciones de los personajes involucrados- aparece el título e inmediatamente comienza el relato en presente de la historia. Una panorámica, de izquierda a derecha, muestra en plano general la llegada de un automóvil a la vereda de una casa de un suburbio de clase alta. La vereda de la casa de los Makantasis esta valla por la típica cinta policial de que ordena “no pasar”. Los vecinos, curiosos, se agolpan tras la cinta. El detective Méndez levanta la cinta y se acerca a la ventanilla del acompañante del auto que acaba de llegar. Le dice a la jueza Teller:

DETECTIVE MÉNDEZ
Empezamos bien su turno...doctora.

La jueza entra a la casa de los Makantasis. Camina en medio de numerosas personas, algunas con el chaleco identificatorio de la Policía Federal Argentina. En el baúl de un auto se halla el cuerpo sin vida de Ana y va a un plano medio de la jueza Teller, el forense y el detective Méndez.

JUEZA TELLER
Buenos días doctor.

FORENSE
Buenos días doctora Teller...
Tenemos heridas múltiples
con armas blancas.

JUEZA TELLER
¿Hora?

FORENSE

El motor del auto estaba encendido...
el baúl cerrado, demasiado calor...
entre siete y once horas...

La jueza mira su reloj de pulsera; lo propio hace Yeti, su secretario.

YETI

Entre las 18 y las 22.

En este diálogo observamos cómo los personajes, soporte humano de la historia, deben mostrarse básicamente a través de la acción. Marcelo Piñeyro encuentra un equilibrio entre lo que hacen y lo que dicen, evitando ser redundante. La jueza Teller interactúa con los presentes dentro de un marco de trato protocolar que se patentiza en los saludos: “Buen día jueza Teller”, dice el forense, a lo que la jueza le responde: “Buen día doctor”. Hablamos en forma distinta según la situación comunicativa en la que nos encontramos y el contexto es determinante, hace que las palabras cobren vida. La respuesta eficiente de Yeti dando la hora en que ocurrió el crimen, caracteriza al personaje que encarna; si bien es un personaje secundario, está autorizado por la jueza a opinar. El turno de la palabra es conducido por la jueza Teller. Ella toma la iniciativa de la conversación y, según la función específica que cumplen en la investigación, los participantes contestan respetando el principio de cortesía metalingüística, no interrumpir, no arrebatar el turno de la palabra. También se manifiesta en este fragmento de diálogo la cortesía lingüística: todos los participantes se tratan de usted. El registro lingüístico de la escena configura una forma característica de utilización de la lengua, en este caso vinculado a la jerga judicial: “Tenemos heridas múltiples con armas blancas”, dice el forense, a lo que la jueza le contesta apelando a la fragmentación lingüística: ¿Hora? Son los diálogos denominados “de comportamiento”.

2 - Los diálogos explican el contexto

Continuando con *Cenizas del paraíso*, la ciudad que muestra el filme es Buenos Aires. Al no especificar su nombre, el autor recurre a imágenes que conectan con la

instantaneidad de los sentidos. Primero las vemos, y luego nos provocan pensamientos, nos llevan a las palabras. Piñeyro trabaja la manifestación de las altas temperaturas del verano en la escena en que Pablo es llevado por la policía al Palacio de Tribunales para ser interrogado por la Jueza Teller. Vemos al personaje bamboleándose dentro del furgón penitenciario con el sudor corriendo por su rostro y por sus ropas. Frente al edificio un grupo de niños revuelve una montaña de bolsas de residuos. Sus torsos desnudos, las vestimentas que portan, la particularidad de haber elegido actores de tez blanca, forman un código que connota la Argentina de la hiperinflación; un país inmerso en una crisis económica y social que atravesó a todas las capas sociales, arrojándolas a la indigencia. A continuación muestra el interior del juzgado de la doctora Teller. En medio del ajeteo del inicio de una jornada de trabajo llega Yeti y dice:

YETI

Con la ciudad llena de basura
y treinta grados
a las siete y media de la mañana...

SECRETARIA

¡La sensación térmica es
de treinta y seis!

Suma de significado visual y significado verbal. La temperatura, la basura, la camisa de Pablo, teñida de sangre seca, explica la reflexión de Jean Mitry: “los diálogos no son el desarrollo verbal de una situación, sino un inciso dramático o psicológico en una expresión visual” (1978:219). De acuerdo con esto, los diálogos resuelven la polisemia de las imágenes anclando su sentido.

Asumiendo riesgos creativos, Piñeyro ha que el personaje de Pablo, en su primer parlamento, produzca un paso de comedia. Vemos llegar a Pablo al juzgado y, acompañado por un policía, entrar en el despacho de la jueza Teller. Al llegar esta saluda en general, al policía y a Pablo:

JUEZA TELLER

Buenos días.

POLICIA
Buenos días su señoría.

PABLO
(lacónico)
Mantatero lirulá. . .

El nivel implícito de la famosa frase de la rondita infantil revela la complejidad psíquica de un personaje (subtexto) y de su situación (contexto). Sirve esa respuesta desatinada para poner un toque de humor que relaje la tensión dramática del relato. Es, también, función del diálogo, el realce lingüístico, esa cualidad expresiva que intensifica algo del parlamento, en este caso, la actitud inesperada de un personaje que está sumido en el torbellino de una desgracia.

3- Los diálogos definen el desarrollo de la historia.

A menudo, los diálogos son los que regulan el ritmo de inmersión en la historia, la información que debe darse al espectador en cada momento. El autor utiliza en *Cenizas del paraíso* parlamentos de la jueza Teller para ir construyendo con el espectador las posibles pistas que lleven a una solución de la intriga. A lo largo del relato, utilizando a Yeti, su secretario, como frontón, reflexiona en voz alta:

JUEZA TELLER
¿Qué quería decir: tendrían que haberme matado a mi?
¿Por qué Muro se siente responsable por la muerte de su hija?

YETI
Recemos porque Muro no tenga nada que ver. Cuanto más lejos del dinero y del poder, mejor.

JUEZA TELLER
¿Quién tiene la causa del juez?
¿El juez, estuvo trabajando todo el día o llegó y se tiró? ...
¿Y... en qué estaba trabajando?

Este diálogo de exposición, ordena las expectativas del público y dispara un alerta sobre todo aquello que suceda en adelante. Siguiendo con las categorías presentadas por Daniel Aranda y Fernando de Felipe (2006:57), analizaremos como los diálogos cooperan con la acción.

b- Funciones narrativas del diálogo referidas a la acción

El diálogo hace avanzar la trama, mueve la historia hacia adelante ya que participa de la acción. Estos actos del habla tienen consecuencia a la hora de expresar los conflictos, convirtiéndose en el elemento fundamental de dramatización.

Analizaremos en *Caballos salvajes* diálogos que demuestran que, ante todo, una frase dicha por un hablante es algo más que un “mensaje”, es acción (acto de habla), “con ellas el hablante persuade, ruega, ordena, prohíbe, implora...Su habla posee un estilo incisivo, energético, apasionado, humilde, suplicante o hipócrita según la intención, es decir, según sus deseos, voliciones, impulsos vitales y, en definitiva, según su subjetividad” (Diez Puertas, 2006:343).

En el noticiero de TVN 5, el periodista Enrique García del Campo, da cuenta de la noticia del robo que involucra a José y a Pedro. Este último, luego de ver a su madre llorando en la pantalla, tiene la lucidez de un acto que producirá un cambio en la trama.

PEDRO

Ahí está. Tenemos que aclarar.

JOSÉ

(sin entender que
se propone Pedro)

Aclarar ¿qué?

PEDRO

Que no soy su rehén.

JOSE

Y... sos cómplice entonces...

PEDRO

Usted lo oyó... nadie habla de robo...
a quién le interesan
quince mil trescientos... no sé cuánto...
Tenemos que decirle que yo fui su escudo...
Tenemos que explicarle que yo me solidaricé
con su reclamo...

JOSÉ

(interrumpiendo señala al
aparato fuera de campo)
¡¿Por televisión?! ¿Quién se va a creer
que un ejecutivo de la financiera
se solidarizó conmigo?

PEDRO

Usted se lo creyó... ¿acaso no es verdad?
(apuntándose con el dedo
Índice la frente)
A los tipos que hablan
por televisión no es tan fácil
meterles una bala en la cabeza
y tirarlos en una zanja.
Nosotros tenemos que darle
nuestra versión, para que ellos
sean nuestro escudo.

JOSÉ

(señalando un aparato de
televisión fuera de campo y luego
a su pecho)
¿García del Campo escudo nuestro?

PEDRO

No le gusta García del Campo...
Martín no sé cuánto...
ese pibe que encontró la nota...
¿Ese le gusta? O tampoco le gusta ese
(levantando sus cejas
en señal de constatación)
¿Qué le gusta?

¿Cómo piensa elegirlo,
como me eligió a mí? ¿Eh?

La situación comunicativa de esta escena está inscripta en el contexto existencial y el contexto espacio-temporal (las circunstancias dadas). Pedro, el joven ejecutivo que según el noticiero se convirtió en la segunda víctima, tiene una idea: hacer que el noticiero obre de escudo de sus circunstancias, solidarizándose con el reclamo de José. Pedro es quien conduce la escena a pesar de ser el ayudante del protagonista. En el contexto actorial los personajes juegan su estado de ánimo y su carácter. Sabemos que Pedro es sanguíneo, sentimental, acaba de hablar por teléfono con su madre a quien encontró llorando, es joven, la idea le parece factible de llevar adelante y, un detalle nada menor, acusó recibo de la fama que está cobrando en los medios de comunicación. Tal es así que más adelante se dirá:

PEDRO

Me pregunto qué estarán pensando
mis compañeros de la oficina,
los del club, el portero de casa,
los de la facultad... que va a creer Lucía...
qué va a decir... nunca se sabe
(sonríe)
con las mujeres nunca se sabe
¿no es cierto?

Pedro tiene un deseo, una meta, busca cambiar el statu quo, salir de la situación en la que se encuentra y piensa: ¿qué me va a pasar si no José no acepta mi propuesta? Al explicarle la idea a José, este ofrece resistencias. José infiere, por su experiencia, que García del Campo es un periodista que está haciendo su negocio con esta noticia, el mismo negocio que hace con todas. A partir de ahora el tono, o grado de formalidad de la conversación comienza a depender de un estado de emoción exaltada por parte de Pedro. El diálogo, que es acción hablada, crea su propio contexto de interpretación. En los diálogos que transcribimos a continuación Pablo va aumentando el nivel de emisión de su voz; su rostro se va crispando; los parlamentos son furiosos y contienen un reproche que se

acrecienta a medida que lo va pensando, sintiendo. Pedro y José se encuentran en la habitación del motel en el que se han detenido luego de un largo día de fuga:

PEDRO

(sube el tono)

¿Usted no pensó antes
en la que me metía?

JOSÉ

(tratando de atenuar
su responsabilidad.

Divide en sílabas las palabras
y acentúa con sus manos cada
división)

La nota decía: quince... mil... tres...

PEDRO

(interrumpiendo)

La nota decía que usted se iba a matar...

JOSÉ

(gritando)

Ese era el único riesgo...
mi vida... no la tuya.

PEDRO

Ahora si yo me asustaba tanto
que dejaba que se matara
el resto de mi vida iba a cargar
con su cadáver en la conciencia...

JOSÉ

(gritando)

A mí la conciencia de la gente
que protege más el dinero que la vida...
no me preocupa, eh!
¡Cualquier vida!

PEDRO

Claro su famosa apuesta, ¿no?
Usted cree que tiene derecho...
¡Usted cree que tiene derecho a decidir!

JOSÉ
(gritando)
¡Vos decidiste!

PEDRO
(gritando)
¡Con un revólver adelante!

JOSÉ
(gritando)
¡El revólver me apuntaba a mi!
(hace el gesto de apuntarse
debajo del mentón)
a nadie más que a mí...
¡¿Lo entendés o no?!

La escritura de la escena va más allá del dominio del lenguaje en su nivel gramatical. Es preciso insertar el diálogo dentro del contexto y relacionarlo con la comunicación no verbal. Nos encontramos con “marcadores”: gestos como levantar las cejas, mover las manos; “indicadores”: apuntarse a la cabeza con el dedo índice, señalar el aparato de televisión; “exteriorizadores”: calmado, angustiado, gritando. En otras palabras, ciertas frases solo puede comprenderse plenamente si se estudia su relación con los usuarios y sus circunstancias de comunicación.

El subtexto de los diálogos siguientes busca desenmascarar a José, saber para qué necesita el dinero que pide, conocer hacia dónde se dirigen, en otras palabras, atenuar la incertidumbre. Repentinamente cambia de ritmo la discusión. Pedro lo interpela con desconfianza.

PEDRO
(irónico)
¿Alguien le hizo eso alguna vez?
¿O es una linda idea anarquista
que se le ocurrió a usted solito?
¿Era muy importante recobrar esa plata?
O es... ¿cómo podemos llamarlo?...
un experimento social...

JOSÉ

(calmado)

Necesitaba ese dinero
para algo muy importante para mí,
para nadie más que para mí.
Pero nada es más importante que tu vida.
Yo no quería esto pibe.

PEDRO

(angustiado, jadeante)

Bueno... Estamos acá y estamos allá..
(señalando el televisor)
¿Cómo nos vamos a defender?

JOSÉ

¿En serio te querés defender por
televisión?

PEDRO

(gritando)

¡La televisión existe!
Estoy harto de escuchar a los viejos
que antes el mundo era mejor.
Existe... Hay que usarla.
¿Acaso usted no usó un revólver
al revés para convencerme?

El diálogo es una conversación que nunca es banal. Los actores dicen lo que el autor les hace decir. Podemos observar cómo Pedro entendió una lógica de mutua utilización que proponen los medios de comunicación con las audiencias a la que José es ajeno. La estrategia de argumentación dio sus frutos. José está abierto a la posibilidad. El final de la escena queda en el punto más alto, la acción avanzó, ahora veremos las peripecias de la propuesta: grabar la defensa, hacer que llegue al canal, esperar los resultados del mensaje, etc.

Dando cuenta de la última categoría propuesta por Aranda y De Felipe (2006:61) para las funciones narrativas de los diálogos pasaremos a analizar el diálogo como expresión de lo que siente y piensa un personaje.

c- Funciones narrativas del diálogo referidas a los personajes

La imagen muestra el físico del personaje, sus gestos, sus acciones, pero el complemento expresivo verbal es imprescindible a la hora de conocerlo y poder sentir con él. A continuación analizaremos cuatro funciones narrativas del diálogo referidas a los personajes:

1- Los diálogos muestran estados emocionales y afectivos de los personajes

El diálogo es un texto para que un actor lo interprete sin que se note que ha sido escrito. Sin ser un lenguaje cotidiano se utilizan recursos lingüísticos para simular que “es” lenguaje cotidiano.

Esta escena de *Caballos salvajes* es exterior-noche. Los personajes están solos en medio de la desértica llanura patagónica. El viento sopla con fuerza, las llamas del fogón iluminan el rostro de Ana. Pedro y José parados a cierta distancia toman ginebra pasándose la botella. Es una conversación íntima, podríamos inferir que José se ha entregado, por fin, al afecto de Pedro. La luna llena ocupa un lugar preponderante en el cielo negro

JOSÉ
(refiriéndose a Ana)
Me gusta esa piba.
Me gustan las mujeres que no andan
por la vida pidiendo permiso.

PEDRO
¿De dónde habrá salido?

JOSÉ
Sos “taquero” vos ¿eh?

PEDRO
¿Yo?

JOSÉ
Te preocupa mucho el pasado de las mujeres.

PEDRO

Ella lo dijo: "no nos conocimos
en un convento".

JOSE

Nosotros tampoco.

José, de un modo premeditado intenta influir en las decisiones de Pedro. Podríamos imaginar que al ver juntos a Ana y Pedro, pensó que formaban una linda pareja. En todo el trayecto de la escena utiliza un lenguaje coloquial cargado de expresividad y comodidad. Tanto José como Pedro expresan lo que sienten y lo hacen con el menor esfuerzo, es decir, con una formalización lingüística muy escasa o descuidada. José usa la expresión "taquero", que en el lunfardo argentino significa: comisario de policía; que Pedro lo entienda y responda supone que comparten un común contexto cultural y lingüístico. Los personajes a través del diálogo muestran, entre otras cosas, su estado emocional y afectivo. Hasta este momento la relación de José con Pedro se fue consolidando pero sin ser reconocida por los personajes de manera cabal. Podemos observar cómo, dos hombres reacios a deponer actitudes de mutua sospecha se descubren expresándole al otro sus sentimientos. Aparecen en el siguiente diálogo las llamadas "implicaduras" (la distancia entre lo que se dice y lo que efectivamente se comunica). Hay que distinguir, por lo tanto, entre lo que se dice (lo explícito) y lo que uno quiere decir (lo implícito, la intención, el significado relevante).

Luego de un silencio que separa dos unidades temáticas, José cambia de conversación.

JOSÉ

Tenemos que separarnos

PEDRO

Ni lo sueñe.

JOSÉ

Mirá... Esto no es un juego pibe ¿Eh?
Nos están buscando
y no solamente la policía.
Separarnos va a ser lo más razonable.

Mi plazo es mañana.
Y vos tenés que llegar a la frontera.
Tengo la plata que hace falta.
La repartimos...

PEDRO
(interrumpiendo)
Esa es su plata...
y usted la necesitaba para algo.

JOSÉ
Si. Pero ya no importa. La cosa cambió.

PEDRO
Que... ¿Se iba a matar por
algo que ya no importa?

JOSÉ
Lo que importa son ustedes, ahora.

PEDRO
Lo que tengo que hacer es cambiar de auto.

JOSÉ
(interrumpiendo)
Oíme...

PEDRO
(interrumpiendo a su vez)
Usted y yo somos socios.
"Los indomables" no se rinden.

Pedro le sonríe con mucha ternura; José corta la comunicación visual y gira bruscamente el rostro, está emocionado, a punto de llorar.

JOSÉ
(con voz quebrada)
Te dije... que mi hijo
se llamaba Pablo ¿No?
Me parece que todavía no te agradecí...
Que no me hayas dejado matarme...
A tu salud... "socio".

La respuesta de Pedro, negándose a separarse y llamando a José “socio”, es un claro ejemplo de una “ostensión”. En una comunicación de habla indirecta, aquella que esconde varias intenciones posibles, la ostensión es un elemento impar que exige al interlocutor un trabajo de inferencia. El habla está cargada de ostensiones que revelan las emociones y sentimientos del hablante. La palabra socio, sumada a la situación de estar tomando un trago juntos, despiertan sentimientos paternos en José; inferimos que los comentarios de Pedro le recordaron a su hijo desaparecido. Decir en ése momento “te dije que mi hijo se llamaba Pablo” equivale a decir “gracias a vos me siento padre de nuevo”. La emoción, los sobreentendidos de una comunicación humana dotan a un personaje textual con dimensiones humanas: “no debe haber palabras sin alma y sin sentido. Las palabras no pueden estar allí separadas de las ideas ni de la acción” (Stanislavski: 1986:85/86).

2 - Los diálogos describen socialmente a los personajes

Esta función del diálogo se centra fundamentalmente en el modo de hablar. En la medida en que los diálogos son una de las principales herramientas para revelar a un personaje, el lenguaje que use es determinante. A ese respecto es imprescindible dotarle del lenguaje apropiado en función de su clase social, trabajo y personalidad. En *Tango feroz*, tal vez por tratarse de una razón de coproducción argentino-española los personajes no hablan en un argot porteño-roquero. No obstante permanentemente se utilizan palabras que tienen un doble sentido procaz o no aceptado socialmente. Vemos en esta escena que toda la “barra” de La Cueva viajan apretujados en un pequeño taxi hacia el club *Costumbres Argentinas* donde tienen que dar un recital. El autor marca una diferencia de clase social entre Mariana y Silvia recurriendo a una polémica sobre el uso de la palabra “culo”. Rusito, el productor, está preocupado por el comportamiento del grupo.

RUSITO

Por favor, yo no les pido
que traten de parecer serios.
Simplemente que traten de parecer normales.
Vos Fernando... Cuidá los equipos
mirá dónde enchufás.

PEDRO

(apelando al subtexto de enchufar)

Que enchufe sin mirar;
si puede enchufar que enchufe.

RUSITO

Vos Tati no levantés
que acá no venís a solucionar
tu vida sentimental.
Y vos Pedro no jodás más
con esa cámara que,
aunque no creas, molestás.
Silvita, no digas culo,
las señoritas no dicen culo.

SILVIA

(risas)

¿Y cómo dicen?

RUSITO

No dicen nada... No se refieren a su culo...
Actúan como si no tuviesen culo.

SILVIA

(preguntándole a Mariana)

¿Vos nunca decís culo?

MARIANA

(ajena a la conversación
del grupo)

No... Si... No sé ¿Para qué?

RUSITO

(serio a Silvia)

¡Ves!

3 - Los diálogos describen características psicológicas de los personajes

Los personajes secundarios que aparecen a lo largo del relato para abrir una subtrama necesaria al mismo, por carecer de tiempo de exposición deben tener una construcción relativamente esquemática. El habla directa, compuesto de actos de habla

claros y transparentes, sirven para que la intención de los hablantes no requiera interpretación. El espectador se limita a decodificar el enunciado oracional o lingüístico.

En *Caballos salvajes*, la presentación del personaje de Ana es en un plano general, de espaldas, acodada en la barra de un bar ruterero. La idea de puesta en escena consiste en que veamos a los protagonistas formando parte del espacio escénico y tengamos una idea de la distancia que los separa de ella. El dueño del bar se dirige a Ana en éstos términos

ANA
(gritando agresivamente)
¡Ya me lo dijiste tres veces!

DUEÑO DEL BAR
No hay por qué gritar.

ANA
¿A todos les cobrás antes de que terminen?

DUEÑO DEL BAR
Si no podés pagar hubieras
empezado por ahí.
Cuando uno mendiga no grita.

ANA
Tragate tu café con leche ¡Hijo de puta!

Ana le arroja a la cara del dueño del bar su café con leche.

DUEÑO DEL BAR
Encima se ofende... Hubiera pedido...
Pobre y orgullosa no va a llegar muy lejos.

En el rostro de José se refleja un profundo desprecio por los dichos del dueño del bar.

Los diálogos establecen relaciones entre los personajes. La acción avanza mediante afinidades y conflictos que surgen entre ellos. Es indudable que José, un defensor de los más débiles, toma partido por Ana, obviamente solo a un nivel de espectador de un incidente. Más tarde Ana y los protagonistas se vuelven a cruzar; ella les roba el bolso con

el dinero pero, al ver el contenido, se asusta y se los devuelve. José, al verla tan desvalida, le ofrece alojarse en el mismo residencial que ellos. José y Pedro acaban de verse en el noticiero de TVN y han quedado muy preocupados por el giro que están tomando los acontecimientos. En ese momento alguien golpea insistentemente la puerta de la habitación.

PEDRO

¿Quién es?

ANA

¡La policía!

José sonrío por la imitación inoportuna de Ana.

PEDRO

(abriéndole la puerta, molesto)

Muy graciosa.

ANA

No tanto como ustedes en televisión...

Necesito plata.

Una convención en las subtramas de historias de amor heterosexual es que, los personajes implicados, en el comienzo de la relación se repelen. El espectador posee una competencia pragmática que lo habilita para interpretar el sentido del texto según la intención y el contexto. Su experiencia con el género comedia lo habilita a suponer que están frente a un romance. Ana es directa, comunicativa, llena de energía, desmitificadora. Pedro, formado en las prácticas financieras, siempre sospecha que los demás persiguen un interés de lucro. Continuando con el desarrollo de la escena anterior, Pedro le pregunta a Ana con un tono incriminatorio:

PEDRO

¿Quince mil necesitas?

José está encantado con Ana, la mira y sonrío.

Trilogía negada. El cine de Marcelo Piñeyro en la década del '90.

ANA

Por qué no te vas un poco a la mierda...
Por ahora con diez pesos me alcanza.

En la escena que sigue, insertos en una situación jocosa, aparecen matices de la personalidad de cada uno de los personajes. Ana ha teñido el cabello de Pedro. Una toalla tapa el experimento que Ana devela

ANA

Cha... Chan!

Pedro, se tapa los ojos para no ver su pelo que ahora es rubio platinado.

PEDRO

Uy... No... No

JOSÉ

(riendo)

¿Pero qué te han hecho?

ANA

A verte... Muñeco...

(dirigiéndose a José)

Bueno... Ahora usted...

JOSÉ

(cambiando de actitud

de sonriente a muy serio)

Lo único que me faltaba.

Yo que vos... Ni lo intentaría...

Ana, muy graciosa, hace un gesto de molestia por el conservadurismo de José.

La escena cambia de sentido. Se inaugura una nueva unidad temática.

ANA

¿Ustedes piensan seguir viajando en micro?

JOSÉ

(admonitorio)

Vos no te preocupés por nosotros,
que no te conviene saber

más de lo que ya sabés.

ANA

(interrumpiéndolo, enérgica)

Yo soy la que sabe lo que me conviene.

PEDRO

Mirá, somos prófugos de la justicia
y mi cabeza tiene precio nena... ¡Eh!

José, que sabe de ciertos delirios de Pedro (siempre le recuerda: “vos viste mucho cine”) le dice refiriéndose al color del pelo.

JOSÉ

Y ahora tu cotización va a subir...

Ana, azuzando a Pedro, improvisa una ironía.

ANA

Es demasiado alto el precio
para mi opinión.

PEDRO

No nos interesa tu opinión...
Gracias por el pelo...
Ahora ¿No te gustaría irte a dormir?

ANA

(demostrando que tiene
una estrategia)

Ustedes me necesitan...
Buscan a dos... No a tres.

JOSÉ

(intentando dar fin
a la conversación)

Gracias... Pero no...

ANA

(imponiéndose les espeta
a la cara)

¡Ustedes me necesitan!

Ana se retira ofendida dando un portazo. José y Pedro la miran irse estupefactos.

PEDRO
(siguiendo su lógica
de financista)
Quiere una parte de la guita.

JOSÉ
Cree que se la ganó.

En la escena anterior, los parlamentos corresponden a distintos fraseos, reflejando el movimiento cambiante en los pensamientos y sentimientos de los personajes; los diálogos crean contrastes, rompen la monotonía y generan distintos periodos rítmicos y melódicos.

Un método de trabajo es escribir sabiendo quién será el actor que interprete el personaje:

“El cine fija para siempre la interpretación, entonces es difícil resignarse a una interpretación fallida. Por lo menos para mí. Pero, de todos modos, como es un método que Shakespeare seguía, que Chéjov seguía, no debe ser tan malo. Por ejemplo, yo llamo a Héctor Alterio mi musa. Y es verdad. Cuando pienso en él para un personaje, no tengo límites, puedo ir a cualquier parte, de cualquier manera, y sé que va a estar maravillosamente bien hecho” (Bortnik, citada por Busquier, 2004:70).

Continuando con la función narrativa de los diálogos -en este caso referidas a otros aspectos del personaje- que formulan Daniel Aranda y Fernando De Felipe (2006:63), podemos decir que:

4 - Los diálogos informan sobre las expectativas de los personajes

El clímax de *Caballos salvajes* está construido con la escena donde José recibe un disparo proveniente de fuera de cuadro. Luego, cambia el plano, se acalla la música y solo se escucha el ulular del viento patagónico; en el centro del cuadro, de cara al cielo, yace muerto José. Comienza a oírse un monólogo intradiegético, en *voz over*, toda vez que es un pensamiento del personaje de la historia que viene fuera del espacio y del tiempo. Es muy

importante subrayar este concepto de “fuera del tiempo” ya que es una elocución que el personaje emite después de muerto. Dice:

JOSÉ

Se puede hacer algo para estar
Completamente vivo... Antes de estar
Definitivamente muerto... Sin embargo
no debería morirme todavía,
hay tantas cosas que no le dije...
Tantas que había olvidado.
Pero está bien así.
Los dos ganamos esta apuesta
¡No es cierto Pedro!

Inmediatamente el autor corta a la repetición de la escena donde José dirige una orquesta imaginaria que interpreta el vals “Cuentos de los bosques de Viena” de Johann Strauss; la misma que se ve promediando el film. Esta vez, esas imágenes intercaladas con planos de caballos salvajes galopando en la pradera, concluyen con el grito ya oído:

JOSÉ

La puta... ¡que vale la pena estar vivo!

Fundido a negro.

Este recurso de sobrecierre (también utilizado en *Tango Feroz*), constituye un agregado que salta de la lógica del relato -absolutamente realista hasta ese momento- dando la impresión que es un intento autorial por otorgar la máxima expresividad al epílogo del filme y legarnos la voz emocionada de José con un mensaje vitalista. No obstante, estos doble cierres manifiestan no tanto la imposibilidad de Piñeyro de lograr resolver los finales de ambos filmes de un modo “razonable” (tomando en cuenta que los mismos fuerzan el verosímil y los colocan al borde del ridículo) sino que, por contradicciones ideológicas, opta por el tradicional final feliz de la comedia dramática eludiendo el drama y, de ese modo, busca tranquilizar las conciencias de las audiencias, en general de clase media.

Verbalismo y sobre-explicación ideológica en los diálogos

Tal como expresa el título de este segmento de análisis, la crítica que construyó la denominación Nuevo Cine Argentino, considera al verbalismo como rasgo objetable del “viejo cine”. El Nuevo Cine Argentino tuvo desde un comienzo la voluntad de la renovación en el empleo del lenguaje verbal, actualizando en sus filmes los registros sociolectales contemporáneos. Si bien cada director del NCA construye de una manera personal los diálogos de sus filmes todos tienen como premisa:

“... que la representación sea lo más cercana posible a la lengua oral de nuestros días en los distintos grupos sociales. Pues se trata de romper con la naturalización, el costumbrismo y los códigos de reconocimiento implícitos en el cine anterior” (Cartoccio, 2015:3)

En los tres filmes de Marcelo Piñeyro, los personajes hablan según la asignación de roles en el relato. Estos roles, expresan a sujetos de clases medias urbanas argentinas. Salvo en *Tango feroz*, donde el director podría haber atravesado los diálogos de los amigos de La Cueva con el argot de los músicos del rock nacional, el resto de los filmes carecen de personajes que puedan expresar características de lenguaje diferenciados. En lo que si podemos encontrar valores diferenciados con el Nuevo Cine Argentino, es en lo que dicen cuando los personajes hablan.

Los personajes del cine de Piñeyro hablan a audiencias masivas a las que le plantean sus problemas de sujetos individuales que, por determinadas circunstancias, deben enfrentarse al establishment. Expresan sus ideas del mundo en un cine testimonial que, como en el cine de los '80, intenta hacer coincidir una moral y una estética que permitan interpretar los problemas de nuestra sociedad. El autor se dirige a un público joven de clase media urbana, descontando que todos los espectadores comparten creencias y valores comunes. Esta vocación de mayorías es previa a la fragmentación de las audiencias que imposibilitó seguir soñando con un cine que aportara a los debates de las grandes mayorías.

El diálogo del Nuevo Cine Argentino busca describir críticamente un mundo en transformación. Las producciones inauguradas por *Historias breves* en 1995, ya no tiene un discurso totalizador como los personajes de Piñeyro sino que: "... se generan miradas sobre aspectos puntuales que parecen expresar los cambios – en general negativos- que se están produciendo en Argentina" (Aprea, 2008:89). La mirada del Nuevo Cine Argentino es fragmentaria, incompleta, más centrada en la cotidianidad de sus personajes, intenta registrar el modo de hablar de los personajes de un mundo caracterizado por las pérdidas de certezas. Los diálogos parecen traducir ese imaginario del cansancio. Ese mismo cansancio que comprende Schwarzböck:

"El resultado de esta estrategia es la circularidad irremediamente viciosa de los diálogos, ese carácter empantanado proveniente de su imposibilidad de avanzar, al que lo acompaña el cansancio muy poco disimulado de los personajes al decirlos" (2001: 9).

Ese empantanamiento de los diálogos en películas como *Sábado* o *Silvia Prieto* que sólo se sostienen en la circularidad y la parsimonia de sus personajes, sin embargo, contribuyen a la idea de alejar estos filmes del realismo crítico del cine anterior.

Es en este punto donde se perciben dos estrategias diferentes para representar la realidad: realismo crítico (vinculado al cine de los '80) y nuevo realismo (asignado por la crítica al Nuevo Cine Argentino). El cine de Marcelo Piñeyro se ubica, con sus limitaciones, entre ambos opuestos. Los tres filmes que analizamos, no tienen temor de representar, pero a la vez no se alinean en un orden demasiado preciso. La metáfora del aniquilamiento de los que "no encajan" que en *Tango feroz* preanuncia la dictadura de Videla, se resignifica al momento del estreno, toda vez que pone de manifiesto el malestar que significaba tener ideales en una democracia que comenzaba a cambiar compromiso político por consumo de mercancías. Admitiendo que la idea de una sociedad con parámetros de valores comunes ya no existía, eso no constituía un motivo suficiente para negar que el Nuevo Cine Argentino manifestó desde sus inicios "la imposibilidad (o el temor) de llamar las cosas por su nombre" (Prividiera, 2015:266). La mirada de filmes como *La libertad*, Dir. Lisandro Alonso (2001) provocan un vaciamiento político de la

imagen a través de diferentes estrategias. No se trata de vanguardia sino de desinterés por interpretar lo social referenciándolo a la política. Tal vez el que más nos ayuda con esta aseveración es Quintín al referirse al filme de Alonso:

“Estas no son películas sobre obreros, leñadores o actores, sino filmes cuya verdad cinematográfica depende de su poética y no de la intención de reproducir el mundo y menos aún transitar una interpretación de él” (citado por Prividiera, 2014:187).

Tal vez la razón ulterior por la cual el cine de Marcelo Piñeyro de los '90 es un cine negado por cierta crítica cinéfila y teóricos académicos consista en su incorrección política al incorporar en relatos “serios” diálogos frontales pero pueriles como “todo no se compra, todo no se vende” o “La puta que vale la pena estar vivo”; o hacer volar por el aire los dólares robados a la financiera, obligando a los desocupados arrastrarse por el suelo para recogerlos.

Capítulo 5

El espacio: una construcción funcional al relato

Tanto las teorías diegéticas como las miméticas, han acordado, más por necesidad que por convicción, que el enunciado se convierte en una serie de imágenes que tienen su fuente en las posiciones del observador. El espacio, se dice, es enunciado por el filme. Lo mismo que en la narración hay algo más que la cámara, también en el espacio cinematográfico hay algo más que los efectos de posición. Si analizamos la construcción del espacio de un modo dinámico, estas posiciones deben integrarse en un conjunto más amplio referente a cómo las películas movilizan la percepción espacial y la cognición con el propósito de contar historias.

En el cine de Marcelo Piñeyro el espectador llega al visionado de los filmes ya “sintonizado”, como observa Bordwell, preparado para aplicar conjuntos de esquemas³¹ espaciales, temporales y de causa/efecto, en comparación con los planos presentes. Como todo cine clásico impone alternativas convencionales para la representación espacial. Un plano general de localización va acompañado, generalmente, de planos más cortos. Los diálogos que necesitan una proposición y respuesta dramática se basan en “planos/contraplanos” con referencia del interlocutor. En los tres film que analizamos, generalmente, encontramos que la representación espacial es adecuada para su propósito narrativo. El espectador, mediante planos de referencia encaja cada indicio en un mapa cognitivo del escenario: La Cueva, el baño de La Perla del Once, el departamento de Mariana, la cárcel, etc. están contruidos por estos indicios visuales y audibles.

³¹ David Bordwell sostiene que cualquier teoría de la actividad del espectador se debe basar en una teoría general de la percepción y la cognición. Ver cine es una actividad especializada como leer, requiere del espectador una interpretación activa y compleja. La aplicación de estos esquemas se articula con más eficacia en la construcción por parte del espectador de historias “canónicas”, es decir con un principio, medio y final. (Pág. 32)

A los fines del análisis del espacio narrativo tomaremos las escenas iniciales del film *Tango Feroz*. A poco del comienzo del film sobreimprime una inscripción: “Buenos Aires, finales de los años 60”. Esa estricta localización espacio-temporal da cuenta de un territorio y de un tiempo histórico marcado por la dictadura de Juan Carlos Onganía. Si bien las referencias políticas no están presentes de un modo explícito, el espacio está signado por la represión como respuesta a una efervescencia de reclamos juveniles encarnados en el film por dos discursos: el de los estudiantes universitarios organizados políticamente en centros de estudiantes y el de los nuevos exponentes de la cultura como los iniciadores del rock nacional, una de cuyas figuras fundantes fue José Alberto Iglesias, conocido como Tanguito y Tango. El paisaje de una ciudad determinada está ausente en los tres films de Piñeyro. En el caso de *Tango Feroz* las locaciones exteriores fueron seleccionadas basándose en la monumentalidad afrancesada de ciertos edificios de Buenos Aires, por ejemplo: la terraza desde la cual Mariana, acompañada por Tango, ve como la policía reprime a sus compañeros; las escalinatas del parque donde se declaran amor mutuo; la calle por donde pasea la barra de La Cueva, o el muelle del Club de Pescadores en la Costanera Norte, son espacios que al mostrarse fragmentados carecen de toda implicancia de reflexión del contexto, quedando de ese modo diluida la textura urbana, su pertenencia a una ciudad específica.

En el filme *Caballos salvajes* el paisaje ya está investido de un repertorio de significados culturales, históricos y políticos. Desde la publicación del *Facundo* de Sarmiento en adelante, la cultura se encargó de plantear una partición entre la ciudad sinónimo de civilización y lo rural como espacio para la barbarie:

“En la tradición cultural argentina, los lugares rurales y naturales no solo señalan una oposición a la ciudad y a los valores de modernidad y cosmopolitismo que se asocian con ella, sino que también prometen una visión más auténtica y sustancial de la realidad y de los males de la nación, sin el barniz del carácter superficial e ilusorio de los espejismos civilizatorios de la ciudad-puerto” (Andermann, 2015: 114).

Día martes, segundo día de fuga. Mañana soleada y con el cielo azul. José está de buen humor, sale con Pedro al jardín del motel donde han pasado la noche rumbo al bar para tomar un desayuno. Palmeándole la espalda a Pedro, José le dice:

JOSÉ

Dale, respira. Respira hondo, carajo.
Así huele el mundo lejos
de las ciudades.

En *Tango feroz*, el espacio oscuro del plano, es roto por un largo silbato de tren e iluminado por el farol alto de una locomotora que, velozmente, se acerca a cámara. Da la impresión que arrollará al sujeto que observa, la inminencia de la embestida se tuerce a último momento, la locomotora, esta vez, pasa de largo. Un fundido encadenado une al bólido con el cuerpo/personaje Tango. La utilización de la herramienta sobreimpresión, vincula el tren con Tango parado de perfil en el escenario de La Cueva, mítico sótano donde nació el rock argentino. Tango suspira, ese fluir de su conciencia toma la forma de un tren que lo persigue, la vida acosándolo y, en esa instancia existencial comienza a cantar. Nos detenemos un momento en esta unión: tren y personaje. A lo largo del film los trenes cruzaran el espacio, usado como un elemento que genera suspenso; se suceden sus pasadas hasta finalizar como empezó: un tren en la noche, resoplando como una gigantesca maquinaria animada, busca el encuentro final con su víctima, sellando un destino esperado por el personaje, su propia muerte.

El cine es un particular vehículo narrativo; simultáneamente presenta las acciones que ocurren en la narración y el contexto en que ocurren. Sobre esta cuestión reflexionan Gaudreault y Jost:

“El espacio es una característica indefinible que no podemos ignorar tratándose del relato: la mayor parte de las formas narrativas se inscriben en el cuadro espacial susceptible de acoger la acción venidera. El relato cinematográfico no constituye una excepción en cuanto al espacio. La unidad de base del relato cinematográfico, la imagen, es un significante eminentemente espacial...” (1995:87).

Tango Feroz es un filme clásico que respeta el modelo canónico de establecimiento de un estado inicial que se altera y que debe volver a la normalidad. Las configuraciones espaciales se motivan por el realismo.

La Cueva, es un espacio/catacumba/templo. Estar debajo del nivel de la tierra, lo convierte en una especie de vientre de gestación de la protesta juvenil. Un lugar de expresión y catarsis. Una analogía de las catacumbas cristianas donde se oficia un ritual prohibido. La Cueva es azul, pero se vuelve roja cuando, entre la niebla del tabaco, bajan las escaleras las botas de la represión policial. El estilo³², según Bordwell:

“... constituye un sistema en tanto que moviliza igualmente a los componentes-utilizaciones específicas de las técnicas fílmicas- según principios de organización. Es un flujo constante de técnicas cinematográficas, puesta en escena, fotografía, montaje y sonido” (1985:51).

La escena en La Cueva, es un ejemplo del uso expresivo de la iluminación. La información del tamaño del espacio y la cantidad de público asistente, es dosificada mediante el uso de luces y penumbras. Los brazos en alto siguiendo la música, rodados en contraluz, constituyen un ícono de los recitales de rock. Desde la puesta escenográfica no se agregan referencias, es un lugar despojado de todo vínculo con la actividad que allí se desarrolla.

El desenlace de la escena, con la irrupción de la policía, está narrado con planos cortos en un montaje dinámico. Si partimos del principio que encuadrar es, a la vez, admitir el campo y descartar el fuera de campo, éste último es relevado por la banda sonora, gritos de mujeres, órdenes de los policías, culminando con el ruido destemplado de la guitarra de Tango en el momento en que el policía lo empuja haciéndolo caer de espaldas sobre el escenario. Esta primera confrontación de los jóvenes con la policía tornará influyente el fuera de campo. A cada manifestación de libertad en el uso del espacio aparecerá el castigo físico o la admonición; tal es el caso del comentario del comisario Lobo refiriéndose a un

³² David Bordwell sostiene como teoría que “el cine de ficción no solo narra cuando el argumento ordena los elementos de la historia, a esta función hay que sumarle el estilo que consiste en el uso sistemático de recursos cinematográficos en el filme” (1996: 51).

joven dirigente estudiantil: “Ya van a aprender estas mierdas...ya van a aprender”. Se genera así, una tensión que va en aumento, radicalizando el comportamiento de Tango. Las lentes teles difuminan detalles de los fondos, planos detalles enmarcan un frasco con narcóticos, cuerpos que chocan contra los muros denotan la violencia de la acción policial. En el filme *Tango Feroz*, la manera en que se trabaja la relación campo-contracampo da cuenta de que la puesta en escena se organiza a partir de una cierta distancia hacia lo narrado, presentando a la historia como un conjunto de situaciones prolijamente dispuestas para ser vistas por un ojo que mira. A modo de ejemplo, a los diecinueve minutos del filme culmina una escena que se localiza en el departamento de Mariana. Ambos, Tango y Mariana, han bailado desnudos el tango *Malevaje* cantado por Roberto Goyeneche. La escena funde a negro y ya en la banda sonora se anticipa un tacazo de billar. La banda sonora yuxtapone estos dos planos de imagen adhiriéndoles la connotación del tango como música de Buenos Aires, provocando que, tanto la acción del baile como la del juego del billar, completen en el espectador un significado equivalente a “porteñidad”. El plano cenital en grúa muestra a un grupo de jugadores inclinados sobre el paño verde de la mesa de billar haciendo sus tiros; la cámara inicia un tavelling hacia atrás sobrepasando las típicas mamparas que dividían en secciones los bares hasta fines de los ochenta; en la otra “sección” del bar La Perla de Once, la “familiar”, se encuentran, alrededor de un par de mesar apareadas, la barra de Tango. El personaje Rusito cuenta que consiguió que contraten a la banda para tocar en un Club pero que tienen que comportarse correctamente porque es un lugar donde concurren las familias. Del plano general de localización le sigue el plano medio (siempre en grúa) del grupo de amigos de Tango; luego desde el mismo punto de vista corta a un primer plano de Rusito y Wille; corte a un plano detalle de las manos de Willy que quita de un fajo de billetes una cantidad; en plano medio corto panea y Willi le da la paga a Fernando. Rusito le advierte que le ha dado una cifra menor a la que le corresponde, Willi le dice que no se merece lo mismo que todos; al sentirse observado mira hacia fuera de cuadro. A lo largo del filme pocas veces la mirada de algún personaje es seguida por un plano que evidencie lo mirado (es decir, mostrando el objeto mirado desde el punto de vista (literal) del sujeto personaje). En cambio, el tipo de organización espacial permite que la mirada sea seguida por un plano que muestra lo mirado más a quien lo mira.

En nuestro ejemplo, en plano medio, vemos a Tango y Pedro sentados en tres cuartos perfil que intervienen en la charla reconviendo la actitud injusta de Willi. Es decir, la cámara coloca al espectador en una ubicación externa, más allá del personaje, no en sus ojos, dado que le permite, simultáneamente, verlo y ver lo que éste ha mirado. Esto ocurre en los numerosos diálogos, generalmente bajo la forma de “falsos campo-contracampos”. Dichas escenas se desarrollan a partir de una sucesión de planos que enfocan alternativamente a quienes toman parte en el diálogo, pero también posibilitan que el espectador siempre pueda ver a los dos personajes, ya sea porque en algún momento se abre el plano, abarcándolos a ambos, o bien porque el lugar en que se ubica la cámara le permite ver, por ejemplo, el rostro de uno de los interlocutores y el hombro del otro. Es decir, la cámara siempre se ubica de manera tal que le permite al espectador tener acceso a la situación desde afuera. Podría describirse como una operación de simultaneidad, en lugar de la clásica sucesión de planos enfrentados para el diálogo o intercambio entre dos personajes. El hecho de que el espectador no sea llevado a seguir la historia a través de los ojos de un personaje en particular disminuye la posible identificación con ellos. Pero no se trata de un distanciamiento que despegue al espectador de la historia, con la intención de dar cuenta de su carácter de producto construido, sino de un recurso que genera en el espectador la sensación de estar viendo sucesos desde una posición privilegiada.

La información de las primeras escenas de la película *Tango feroz*, su tendencia a dar claves visuales, a permitirnos hacer inferencias y después confirmarlas o rechazarlas, sirven en nuestro análisis para que, la pluripuntualidad espacial de las primeras cinco escenas, describan prácticamente todos los espacios de la película. Así pasamos de La Cueva a la comisaría, de la comisaría al hall de la facultad, de allí al baño del bar La Perla de Once; luego al departamento de Tango para, nuevamente en la calle, al fragor de una manifestación estudiantil que batalla contra la policía, espacio perfecto para que Tango “salve” a Mariana entrando a un viejo edificio en cuya azotea, sobre el dintel de la fachada, al filo del vacío, harán el amor con el fondo de la ciudad al atardecer.

El uso del corte directo para pasar de un espacio a otro, elude la referencia a todo desplazamiento. Incluso el auto que los traslada al recital en el club Glorias Argentinas es

un reducido habitáculo que tiene empañado los vidrios, razón que impide cualquier referencia del exterior. Sirve ese amontonamiento de cuerpos para hacer circular las contraseñas de la adolescencia: “somos una tribu”, “tenemos los mismos códigos”, “nuestras pequeñas miserias son útiles para reírnos de ellas”.

Claramente en el film el espacio narrativo es toda la ciudad, esa ciudad a la que Tango se refiere de este modo:

TANGO

Sabés que me gusta de Buenos Aires...

MARIANA

¿Qué?

TANGO

No sé, me enamoré la primera vez que la ví... Así son los amores ¿no?

La ciudad es un espacio de intensa disputa. Los valores dominantes son cuestionados por los jóvenes rebeldes, los antiguos modos de vivirlo se resignifican. El baño de La Perla, el espacio donde Tango se encierra para componer, es percibido por Pedro como un lugar con buena acústica, mientras que el Rusito los sermonea diciendo:

RUSITO

¿Nunca les enseñaron que los baños son para hacer pís y caca?,

O, cuando el presidente del Club Glorias Argentinas, refiriéndose al recital que están ejecutando, le dice a Rusito:

PRESIDENTE DEL CLUB

Esto no es moderno... es escandaloso,
un cantante normal canta
tres canciones y para,
para que la gente pueda ir al buffet.
¡Vamos a tener que tirar
todos los sándwiches!

RUSITO

Nosotros no vinimos a vender comida.

El momento epifánico en que el grupo vive la ciudad, es descrito en una escena de montaje que ilustra con imágenes la canción “El oso” (*Mauricio Birabent, 1970*) cantada por Tordo. Tomando en cuenta para el análisis la relación de la cámara en el espacio, y anotando como posibles dos parámetros: el cambio de emplazamiento de la cámara entre los planos y el movimiento mismo de ella (panorámica, travelling, etc.), la escena que a continuación describimos está narrada con una larga panorámica que ayuda a comprender como el cine ha desarrollado sus facultades narrativas gracias a la movilización de la cámara. La Cueva, ahora sí, fuera del horario en que funciona como un lugar de espectáculos, se muestra en toda su intimidad. Mientras Tordo ensaya la canción, la cámara en un largo paneo describe el espacio. Vemos detalles no mostrados hasta ése momento: una barra con un empleado detrás de una caja, lo que denota que además de un lugar dónde escuchar bandas en vivo es un bar, sillas apiladas, paredes escritas con grafitis y el escenario cuya pared posterior tiene pintada una enorme boca profiriendo un grito. En el recorrido, el grupo de amigos de Tango, distanciados unos de otros, conviven interactuando según sus intereses, Así, Willy y el Ruso hablan de negocios, Mariana y Tango se prodigan caricias, Tordo canta mientras La Negra lo mira enamorada, etc. Ya en el exterior, en planos generales se da cuenta del frente del local, de una calle desierta a la madrugada y del grupo que, abrazado en una gran línea frontal, avanza por una ciudad que es metáfora de ese espacio de libertad que describe extradiegéticamente la canción: “Yo vivía en el bosque muy contento/caminaba, caminaba sin cesar/ Las mañanas y las tardes eran más/a la noche, me tiraba a descansar”. Esta escena prácticamente narrada, salvo algunas excepciones, en planos generales, nos ayuda a pensar que éstos poseen la capacidad de entregar una cantidad infinita de informaciones (entre las cuales se cuentan las informaciones espaciales).

“En el cine es muy difícil abstraer la acción de su “cuadro situacional”, es decir, del cuadro espacial en cuyo seno se desarrolla cada uno de los acontecimientos que constituyen la trama de la historia” (Gaudreault y Jost , 1985:89).

La narración, finalmente, está organizada en un modo de hacer transparente el enunciado fílmico, valiéndose de *raccord* de montaje que producen una ilusión de continuidad. La descripción del espacio en *Tango feroz*, responde al uso que de él se hace en el cine clásico, en el sentido de aquel cine que respeta las convenciones visuales, sonoras, genéricas, etc., permitiendo que cualquier espectador reconozca sus formas gracias a la existencia de una tradición.

El tiempo ordena el relato

Analizaremos el film *Cenizas del paraíso* para dar cuenta de cómo Piñeyro organiza el tiempo en ésta narración cinematográfica. Tomando en cuenta la relación entre historia y relato, el tiempo de la historia difiere absolutamente del tiempo del relato, alejándolo de un ordenamiento causal. Toda la acción en presente del film sucede en unos pocos días, entre que la jueza Beatriz Teller es citada a la casa de los Makantasis, lugar donde constata el asesinato de Ana Muro y el descenso de los tres hermanos Makantasis en el ascensor del Poder Judicial rumbo a la cárcel luego de haberlos imputado como sospechosos de asesinato. El film comienza con Costa Makantasis cayendo de los techos de Tribunales y Ana Muro arrastrada muerta por Pablo Makantasis, pero ignoramos por qué los mataron (incidente desencadenante) y a manos de quién (clímax). Si tomamos que el tiempo diegético, que es el tiempo de la historia, comprende como una de sus categorías la época de la acción, se informa que la fecha del crimen fue un 16 de diciembre entre las 20 y 21 horas. El ajetreo en el despacho de la Jueza Teller por estar próxima la navidad y el comienzo de la feria judicial, el calor, la basura acumulada, enmarcan de un modo opresivo las vicisitudes de la investigación. En cuanto al tiempo de la enunciación, o tiempo expresado que Emeterio Diez Puertas lo define como:

“tiempo expresado es la sensación emotiva y subjetiva que el público tiene del tiempo. Tiene mucho que ver con las operaciones que el guionista realiza en cuanto al orden, la duración y la frecuencia de los sucesos del relato” (2006:279)

1. Orden

Sabemos que el orden construye el tiempo expresado y se refiere a la situación de cada uno de los sucesos de la historia en el discurso. *Cenizas del paraíso* utiliza un relato no lineal alterando el orden cronológico, es decir, se impone un orden artificial, cuestión que evidencia la intervención de una instancia narrativa, la cual no solo es la causante de los saltos temporales, sino que lo que se cuenta se cuenta según su perspectiva. Cuando los acontecimientos están organizados fuera del orden temporal, los espectadores intentan colocar esos sucesos en una secuencia. Y las personas buscan conexiones causales entre los acontecimientos tanto de anticipación como en retrospectiva. Generalmente el espectador llega a la película ya dispuesto hacia la construcción de la historia y a aplicar inferencias del contexto y de experiencias previas. En *Cenizas del paraíso* se utiliza una narración que articula un presente de investigación sobre el crimen de Ana Muro, y un pasado expresado en analepsis (flashbacks) titulado cada uno de ellos con el nombre de un personaje a la manera de capítulos diferentes. Así el primero será Alejandro, novio de Ana, luego su hermano mayor Nicolás, posteriormente Pablo, el hermano del medio y, finalmente, Ana, la víctima. El salto atrás en el tiempo es muy habitual en el cine negro porque es un buen procedimiento para introducir intriga en el relato, ya que suele retrasar el descubrimiento del suceso clave. Dada la amplitud o extensión que ocupa la anacronía, podemos decir que es incompleta, porque lo que rememora es breve y vuelve al relato cronológico, funciona como un inserto. Ana Muro será siempre el personaje central sobre el que pivotea la relación con los tres hermanos y el padre de los muchachos, el juez Costa Makantasis. Son anacronías externas porque los momentos narrados son anteriores al comienzo del relato y completivas dado que rellenan las lagunas necesarias para comprender el mismo.

“Pero ¿por qué conviene romper el orden cronológico de la acción? Una de las razones puede ser la de empezar el relato en un punto de acción más avanzado de la trama y, en consecuencia, de mayor tensión dramática. Si nos fijamos la mayoría de los flashback arrancan en un momento que se sitúa justo antes del clímax o justo después” (Diez Puertas, 2006,282).

En *Cenizas del Paraíso* el primer flashback relata sucesos que ocurren antes y después del clímax. Son acciones de un enorme dramatismo que carecen de aparente vinculación entre sí pero manifiestan una tragedia; Costa Makantasis cae desde los techos de Tribunales, Ana es arrastrada sin vida por Pablo hacia el baúl de un auto y tanto Alejandro como Nicolás intentan quitarse la vida. Todos los personajes presentados están vencidos. El relato en tiempo presente servirá para que la jueza Teller reúna la información detectivesca y formule las preguntas que el espectador se plantea. Ordena el relato y simultáneamente agrega datos a la diégesis vinculados a las presiones que sufre por ser juez mujer, de apellido judío, y por intentar una investigación independiente de ciertos sectores de la justicia vinculados a los poderes dominantes. Funciona, en cierta medida, como un espejo de todos los obstáculos que Costas Makantasis encontraba al momento de dilucidar los delitos que involucraban a Francisco Muro, y que le costaron la vida.

2. Duración

La duración es la relación entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. La duración de la historia es el tiempo que el espectador presume que requiere la acción: una década o un día, horas o días, semanas o siglos. La duración de la historia argumental consiste en los espacios de tiempo que la película dramatiza, representa. Si bien los tres films que estamos considerando podemos encuadrarlos en la combinación tiempo resumen o sumario, que se grafica como $TR < TH$ ³³, nos parece pertinente detenernos en *Caballos Salvajes* porque el tiempo diegético está señalado en el relato con diferentes carteles con días y horas precisas: Lunes 12:30 hs., Martes 8 hs., Miércoles 6:30 hs, Jueves 5:30 hs. y Viernes 5:30 hs. El tiempo de la historia, en este caso va del lunes a las 12:30 horas al viernes antes del atardecer. Ahora bien, el argumento dramatiza el mismo tiempo pero utiliza las escenas y elipsis necesarias para ajustarlo a 1 hora 59 minutos. Este último tiempo es lo que David Bordwell llama: duración de pantalla o “tiempo de proyección”(1996:81). Así como no podemos, en un visionado en sala cinematográfica,

³³ Abreviaturas para significar que el Tiempo del Relato es menor que el Tiempo de la Historia.

adelantar la película o volverla atrás, el espectador no puede controlar cuánto tiempo le llevará a la narración desarrollarse. Es por ello que para determinar la duración de pantalla, aspecto tan importante del medio cinematográfico, todas las técnicas fílmicas –puesta en escena., fotografía, montaje y sonido- contribuyen a su creación. En el nivel del conjunto, el espectador infiere en un film “ordinario” que la duración de la historia es mayor que el argumento y la duración del argumento es mayor que el tiempo de proyección. En la categoría sumario los tiempos insignificantes se resumen rápidamente o bien se recurre al montaje secuencia para presentar de forma rápida y breve toda una serie de informaciones. La manera forma más habitual de lograr un tiempo sumario es la combinación de escenas y elipsis, de manera que considerado en un secuencia mayor se percibe la compresión del tiempo.

“A menudo se ha dicho que el cine es el arte de la elipsis (...) El cineasta, capaz de mostrar todo y conociendo el formidable coeficiente de realidad que impregna a todo lo que aparece en la pantalla, puede recurrir a la alusión y hacerse comprender en media lengua” (Martin, 2002:83).

Al tener que ser significativo todo lo que se muestre en la pantalla, no se habrá de mostrar lo que no lo es, a menos que por razones precisas el realizador trate de crear una impresión de lentitud, de ociosidad, de hastío, incluso de intranquilidad, y, más generalmente, el sentimiento de que "va a pasar algo": planos bastante extensos y aparentemente vacíos de acción generan, en efecto, una sensación semejante.

En *Caballos salvajes* las escenas presentadas en continuidad espacio temporal se aprehenden asimismo como representando fielmente la duración del argumento y de la trama. En una escena los protagonistas discuten en la habitación de un motel, luego de ver que están siendo parte de las noticias de la televisión. Durante casi tres minutos, y utilizando como recurso de montaje planos y contraplanos, definen un estrategia para integrar la prensa a su aventura. Esta noción de tiempo real de la escena le agrega dramatismo y verdad a un momento crucial del film. En el resto del filme *Caballos salvajes* hay algunas excepciones; escenas en donde el tiempo de la historia excede

claramente el tiempo de proyección. Tal el caso de la escena en la que Pedro y José están en una ruta del sur, aguardando a alguien que los recoja porque el auto en que viajaban se ha caído a un arroyo. Mediante un montaje en contrapunto rítmico con la canción de Creedence Clearwater Revival: “*Cottonfields*”, las largas horas de espera se reducen a un minuto recorriendo, como procedimiento de transición, a sucesivos fundidos encadenados.

3. Frecuencia

Frecuencia es la relación establecida entre el número de veces que se evoca tal o cual acontecimiento del relato y el número de veces que se supone ocurre en la diégesis. En el caso de nuestro film la fiesta de cumpleaños de Costas Makantasis se narra en fragmentos temporales diferentes del mismo evento. Hemos visto que el relato recurre a flashback, cada uno de ellos con el nombre de un personaje. Es así que la fiesta funciona como un suceso articulador, un lugar recurrente del relato. Este caso no es como el clásico ejemplo de *Rashomon*, Dir. Akira Kurosawa (1961), donde el hecho es narrado según el punto de vista de los distintos personajes que lo vivieron. Si bien en *Cenizas del paraíso* cada flashback tiene una focalización interna fija que sirve para que el espectador conozca como fue la relación de cada personaje con Ana. Las acciones de cada flashback abarcan un período de tiempo que excede al de la noche de la fiesta, y se corresponde con aquel en que Ana entró a la vida de los Makantasis. A la manera de una celebración ritual, marca los ritmos de intensidades emocionales cuyo punto culminante es la danza griega de los cuatro varones Makantasis acompañados por la música de *Danza de Zorba* de Mikis Theodorakis³⁴. David Bordwell nos recuerda que:

“Si la historia se “representa de nuevo”, la repetición está sujeta a rigurosas reglas narrativas. Debe motivarse de una manera realista, generalmente a través de la subjetividad de un personaje, como un recuerdo” (1996:148).

³⁴ Música y danza incluida en el filme *Zorba el griego*, Dir. Michael Cacoyannis, (1964).

En nuestro caso, al consignar el flashback el nombre del personaje (Alejandro, Nicolás, Pablo, Ana), la subjetividad se sugiere sin tomar la forma extrema de un recuerdo; diríamos, en otras palabras, el enunciador centra su atención narrativa en las acciones de Ana con el personaje en ese “capítulo”.

La música, una característica distintiva

La música en los filmes que conforman nuestro material de análisis tiene una enorme importancia. *Tango feroz*, un filme basado en la vida de un músico, podría haber desplegado su conflicto cantando innumerables canciones, cosa que no ocurre. Tango canta solo cuatro canciones a lo largo del filme, estas son: *Tango feroz*, *El amor es más fuerte*, temas creados especialmente para el filme, *Me gusta ese tajo* una canción existente del grupo Pescado rabioso y *Amor de primavera*, canción cuya autoría corresponde a José Alberto Iglesias.

Siguiendo la clasificación de Marcel Martín, las funciones que cumple la música en un filme son: función lírica, dramática y rítmica. La canción *Tango feroz* y *El amor es más fuerte* cumplen una función dramática dado que como señala Martín: “la música interviene como contrapunto psicológico con el fin de proporcionarle al espectador un elemento útil para la comprensión de la *tonalidad humana* del episodio”(2002:136). Al tratarse de canciones más que de músicas de “atmósfera”, las letras de las mismas son las que establecen el contrapunto psicológico de que se habla. En *Tango feroz*, la letra cuenta la rebeldía de aquel que no piensa callar, una “mascarita” que va “sin fichas ni monedas por este gran carnaval”. Esa es la presentación de Tango; una presentación musical que pone de relieve la dominante psicológica desempeñando una función metafórica.

El lugar que ocupa en el relato la canción *El amor es más fuerte* es la culminación de una secuencia en donde Tango recupera el amor de Mariana. En dicha secuencia se manifiestan varias acciones clásicas del género romántico. Tango dispuesto a reconquistar a

Mariana, con su carácter impulsivo y colérico, irrumpe en el hall de la Facultad de Filosofía y se la “arranca” al novio burgués que la acompaña. De ese estado de exaltación machista, más tarde, pasa a un susurro diciendo: “Te quiero... Qué querés que haga”. Conversan en la escalinata de una Plaza Francia nocturna. En la banda sonora una guitarra puntea notas de una melodía, variante de la canción, por fin Mariana le dice: ¡Te... quie... ro! Se produce un silencio breve, el necesario para generar un contraste con el comentario musical que irrumpe a todo volumen, Tango canta: “Pueden robarte el corazón, cagarte a tiros en Morón, pueden lavarte la cabeza, por nada... Pero el amor es más fuerte”. Es un punto alto de emoción, Tango tiene nuevamente el amor de Mariana y las fuerzas para desafiar su destino:

“La imagen introduce un elemento visual que tiene un preciso e inmediato significado y que su presencia le plantea al espectador un problema de desciframiento intelectual, mientras que la música influye sólo en los sentidos como factor de aumento y profundización de la sensibilidad” (Martin, 2002:131)

La inclusión en la banda sonora de *Tango feroz* de la canción *Me gusta ese tajo*, generó una polémica en la crítica cinematográfica porque su fecha de creación es de 1972, posterior a la fecha con que el autor data la historia del filme “Buenos Aires, finales de los años 60”. Su letra, escrita por Luis Alberto Spinetta, dice: “Me gusta ese tajo que ayer conocí, ella me calienta, la quiero invitar a dormir”. La canción, prohibida durante la dictadura, funciona como una ironía a los ruegos de un comportamiento moral del personaje Rusito (el productor musical del grupo); minutos antes Rusito le pedía al grupo: “Escuchen bien lo que les digo: este es un lugar familiar”. En este caso sirve la música para confrontar la moral y costumbres de una época, muy distinta a la del joven espectador de 1992, fecha en que el filme se estrena.

“La música, así como el encuadre, el montaje, el decorado y la dirección, debe contribuir, por su parte, a clarificar y hacer lógica y cierta la buena historia que ha de ser toda película... Tanto mejor si con discreción le añade una poesía suplementaria: la suya propia” (Martín, 2006:132).

En todos sus trabajos Marcelo Piñeyro planifica minuciosamente el sonido llegando a la sala de mezcla con una idea clara de lo que se propone con la banda sonora. A propósito nos cuenta:

“*Caballos salvajes* fue mi primera experiencia con el Dolby 5.1, la mezclé en Londres en los estudios *Twinkernham* (una de las capitales del sonido) y fue una de las diez primeras películas que se hicieron en el mundo con esta tecnología. En esa oportunidad me dejé ganar por el sonido envolvente que me evocaba el deslumbramiento que siendo niño me producían los filmes en 70 milímetros con seis bandas de sonido estereofónico y jugué como un chico con todas las posibilidades técnicas que el 5.1 ofrecía”³⁵

Los momentos elegíacos en los filmes de Marcelo Piñeyro siempre están vehiculizados por la música. En *Caballos salvajes* un vals de Strauss condensa toda la emoción del reencuentro de lo vital que José creía haber perdido para siempre haciendo un contrapunto entre las palabras de su monólogo inicial: "se puede, simplemente, no estar muerto sin estar completamente vivo", con la frase enérgica y esperanzada: "¡La puta que vale la pena estar vivo!". Esta actitud de José es idéntica a la de Tango cuando en *Tango feroz* compone su canción de resistencia a la adversidad: *El amor es más fuerte*.

No obstante, donde este vínculo entre música y estado de ánimo de los personajes es más notable ocurre con la danza griega en *Cenizas del paraíso*. El autor retorna como un mantra a la fiesta de cumpleaños de Costa Makantasis en tres flashbacks. En el primero, titulado “Alejandro”, Costa inicia el *sirtaki* con la música de *Zorba el griego*. La narración de esta escena arranca con primer plano del rostro de Costa con sus dos manos unidas a la altura de su boca y los ojos cerrados, convocando a toda su energía física para éste ritual. En este ruego inicial, tal vez, llama a estar presentes a sus antepasados, a esos Makantasis que fueron y seguirán siendo por siempre. La cámara va abriendo el plano y en un *tilt up* acompaña el movimiento ascendente de sus brazos que terminan en un golpe de palmas. Esa señal sirve para que Pablo se sume a la coreografía. Los dos danzarines reciben el apoyo de los presentes. La electricidad de la emoción recorre los rostros. Nicolás no aguanta más y arrastra a Alejandro con ímpetu desarmando un abrazo con Ana que da un

³⁵ Comentario realizado vía e-mail al autor del presente trabajo.

giro, divertida, extasiada por ver a su “nueva familia” en esta muestra de unión y masculinidad. Costa se ubica en el centro de la danza y en cuclillas golpea con la mano derecha el piso; los hijos giran alrededor. Costa los incita a demostrar quién puede levantar más alto una de las piernas. Los jóvenes se esfuerzan. Ana los mira con una sonrisa de unión en la proeza, sus ojos brillan, su cuerpo se mece al son de la música, en el clímax de este momento perfecto, Ana arroja platos blancos contra el piso. El gran final ocurre cuando los hijos levantan en andas a Costa y este, confiando en la fortaleza física de sus muchachos, se estira en el aire con sus brazos en alto hasta dar la última palmada, la que cierra el ritual primitivo.

Confrontadas con las imágenes, las sonoridades vivas y masculinas de la danza griega confieren a la escena un tono épico, este grupo de hombres vitales, unidos por una fraternidad invencible, rivaliza con el discurso presente de la historia, donde dicha unión es un remedo obstinado de la desgracia que ahora los atraviesa. En este caso volvemos a ver la aplicación de los principios psicológicos ya definidos respecto de las metáforas: la imagen y la música, al influirse mutuamente de un modo difícil de definir *a priori*, toman una tonalidad especial que surge de su yuxtaposición.

Ante el peligro de que la imagen sea suplantada por la música, Marcel Martín reflexiona:

“Resulta paradójico que en un arte sustancialmente realista, que dispone de un medio expresivo nada ambiguo como la imagen, los realizadores sientan tan a menudo la necesidad de que la música también narre la acción: de este modo la reducen a un papel de paráfrasis literal, de pleonasma permanente” (Martín, 2002:132).

Este riesgo, que advierte el teórico francés, no lo percibimos en los films analizados. Si bien, en ocasiones, la música juega un papel redundante. Al estar cargada con una tonalidad sobrecargada de color y afectividad propende al sentimentalismo, dejando la metáfora demasiado expuesta. Podemos señalar que el autor, teniendo una visión clásica del uso de la banda sonora, no abunda en el uso expresivo del silencio.

A la posibilidad de un uso dramático de la música Marcel Martín lo llama *totalidad*:

“Parece que la música no debería actuar sino como *totalidad* y no limitarse a duplicar o amplificar los efectos visuales: es lo que llamo *música ambiente*. Debe participar de manera discreta (y su acción será tanto más lograda y eficaz cuando se oiga pero no se escuche) en la creación de la tonalidad general, estética y dramática de la obra”. (2002:131).

La escena de títulos generalmente anticipa el género y de lo que tratará el film. En el caso de *Caballos salvajes*, tanto el color elegido como la gráfica de la animación de títulos, remiten a las creadas por Saul Bass para el spaghetti western *Por un puñado de dólares*, Dir. Sergio Leone (1972). Esta transtextualidad subraya que *Caballos salvajes*, en definitiva, se trata de un cowboy de la Patagonia que viene a hacer justicia a la “city porteña”. Para remarcar esta inferencia, la música que acompaña esta escena tiene como base un sonido grave, monocorde, salpicado con acordes de una guitarra acústica con un efecto *lapsteel* que sugiere una música *country* norteamericana.

Como dijimos unas de las funciones de la música es la rítmica, por ejemplo la sublimación de un ruido, en otras palabras hacer que un ruido se convierta en música. En el final de *Cenizas del paraíso* están presentes elementos sonoros de atmósfera que acentúan la tensión dramática. La jueza Teller, mientras dicta a Yeti el texto de sus conclusiones abre las ventanas del despacho que da a la calle. Es de noche en la ciudad. Sobre un primer plano de su rostro se oye el zumbido de moscas y una sirena distante. La jueza mira hacia la vereda, confundidos con las bolsas de basuras abiertas de par en par, unos cuerpos encorvados revisan la mugre buscando algo para comer. En *off* se oye la voz de la jueza que dice: “Ya no queda aire”. Instantes más tarde los guardias hacen ingresar al gran ascensor del Palacio de Tribunales a los tres hermanos. El ascensor desciende. Cuando pasa de un piso a otro se escucha, aumentado y con un eco creciente, el ruido-música de un mecanismo que acentúa el descenso de los hermanos Makantasis al inframundo de la cárcel, de la desgracia, del deshonor.

Los efectos de sonido pueden incluso hacer ver cosas que no aparecen dentro del plano. Cuando Francisco Muro reconoce el cadáver de su hija en la morgue judicial, se

oye, muy bajo, un sonido grave, como una amenaza que palpita, marcando una cadencia dramática que acentúa imperceptiblemente la macabra escena.

En los tres films analizados nos encontramos con música original, música adaptada y música existente. A su vez con música diegética y música extradiegética o incidental. Esta última es la música que únicamente oyen los espectadores, en tanto que los personajes están ajenos a ella. Crea una atmósfera especial y nos comunica aquello que los personajes, mediante palabras o actos, no nos pueden comunicar.

En *Caballos salvajes* siguiendo el estilo del género *road movie*, todo el relato estará acompañado de canciones que surgen del estéreo del auto. Mezcla de *groove*, de rock y de jazz, la trama musical desarrolla un papel esencial en la película. A menudo la música se desencadena literalmente para resaltar las escenas de fuga, pero también sirve para unir ciertas escenas entre ellas. La incertidumbre acerca de la procedencia del sonido se mantiene a lo largo de la película; las canciones siguen, a veces, incluso después de haber bajado del coche. Alternando los fragmentos de canto con los instrumentales, cuyo volumen aumenta a veces hasta ocultar todo otro sonido de la escena, la banda sonora contribuye a crear un efecto de algarabía que refuerza la libertad que van logrando los personajes a medida que se conocen y consolidan su amistad. En los diálogos de *Caballos salvajes* que informan sobre cuestiones sensibles aparece un comentario musical en segundo plano dando hondura y sentimiento a lo que se dice. No obstante, la banda tiene otras capas, aparecen sonidos de la naturaleza, detalles de *foley* que manifiestan un minucioso trabajo de producción sonora. El ómnibus que toman José y Pedro para continuar con su fuga (luego que el auto de Pedro cae a un arroyo), llega a Aguas Azules, un pequeño poblado patagónico que se encuentra convulsionado porque la petrolera Petromak despidió a quinientos trabajadores. Ollas populares, corte de ruta, manifiestan el malestar de los desempleados. La canción de León Gieco *En el país de la libertad*, acompaña el paso del ómnibus por los campos de extracción de petróleo; cuando llegan al pueblo, la canción ocupa toda la banda sonora y cuando dice "búsquenme en el país de la libertad" se escuchan el retumbar de tambores golpeados por obreros que vemos en escena.

Es conocido que los movimientos llamados *piqueteros* comenzaron en la Patagonia neuquina como consecuencia de la privatización de YPF. El film, estrenado en 1995, revelaba una novedad que los habitantes de los grandes centros urbanos desconocían. Inferimos que en el momento del estreno, el verso “en el país de la libertad”, se leyó como un país combativo en contraposición con el país adormecido de las clases medias urbanas que todavía disfrutaban del dólar en su paridad “uno a uno” con el peso argentino. Es, desde esta lectura, profundamente política la secuencia en que los personajes regalan casi quinientos mil dólares a los *piqueteros* haciendo estallar un cañón que los dispara por el aire. La multitud congregada, conformando un remolino humano, toman los dólares que caen volando. Acompañando la carrera de Ana hacia el Jeep que la aguarda escondido, comienza a sonar *Sin documentos*, la canción de Andrés Calamaro. Ana trepa al vehículo y, junto a José y Pedro, emprenden la fuga cantando la canción que suena en la banda sonora. De este modo Piñeyro aligera una secuencia tensa y cargada de contenido ideológico.

Si analizamos la construcción de la secuencia, el autor, primero implica al público haciéndolo tomar conciencia de los negocios turbios de la financiera. El periodista Martín Juárez, enviado desde Buenos Aires para cubrir las noticias de “Los Indomables”, anuncia que en dos minutos tendrán noticias de algo importante. Los vecinos están reunidos a su alrededor a la expectativa de los acontecimientos. Ana da subrepticias indicaciones a una camioneta propaladora que ingresa al predio. Momentos más tarde comienza a oírse la voz de José que comunica que él no es un ladrón; explica que su propósito fue recuperar el dinero que se le había sustraído y que inmediatamente devolverá el excedente que no le corresponde. El autor, apelando al poder del cine como “fábrica de sueños”, hace caer los dólares generando una enorme algarabía. El espectador, identificado con los personajes, queda liberado, aunque sea momentáneamente, de las limitaciones y frustraciones de la experiencia cotidiana, identificándose con los héroes, con los que fueron capaces de hacer justicia.

El uso de la alegoría y el simbolismo

Otro de los rasgos considerados por la crítica como rasgos características de “lo viejo”, fue el uso en los filmes de los ochenta de alegorías y simbolismos. Debemos hacer constar que, a pesar de haber visitado buena parte de los textos críticos y teóricos que hablan del uso de estas figuras en el cine anterior, encontramos pocas identificaciones precisas del uso de ambos términos.

Para contextualizar el análisis comenzaremos dando una definición de ambos términos; alegoría: es la representación de un significado abstracto o espiritual a través de formas concretas o materiales, mientras que simbolismo es: la práctica de dotar a un objeto o personaje de un significado particular que, por definición, no tiene.

Este debate remarca la distancia entre el Nuevo Cine Argentino y el cine producido por la generación anterior, más ligada al *mainstream* y a la historia frecuentada por los géneros usuales. Por las lecturas realizadas, entendemos que la crítica centra su disgusto en el uso de las metáforas particularmente en el cine de Fernando Solanas, Eliseo Subiela y Jorge Polaco, autores que se caracterizaron por la frecuentación constante de la alegoría y el simbolismo en sus poéticas. Ahora bien, la finalidad de la alegoría no es dar una enseñanza, así sea metafísica sobre el mundo, sino revelar a través de imágenes una equivalencia de la experiencia misma: “es una exaltación del mundo, una celebración de las cosas, devueltas por la conciencia totalizante a su poder emocional originario” (Coen, 1984:6). El cine de los ochenta reintroduce el realismo vedado por los censores utilizando la alegoría, de este modo pretendían vincular un mensaje democrático/esperanzador/ de denuncia con lo que la conciencia de la clase media podía asumir sin culparse por no haber denunciado el genocidio perpetrado por la dictadura de los setenta.

Marcelo Piñeyro usa la alegoría en el filme *Cenizas del paraíso* para dar cuenta que las muertes de Ana Muro y el juez Makantasis están imbricadas con la decadencia de una sociedad que arrasa todos los modos del vivir. La estrategia del autor al usar la alegoría como elemento de lenguaje cinematográfico lo vincula a *Tiempo de revancha*, de Adolfo Aristarain (1984), *Camila*, de Maria Luisa Bemberg (1983), o *La historia oficial*, de Luis

Puenzo (1985); esta filiación será considerada un anacronismo por los teóricos académicos:

“...cuando una película muestra desde la ventana de una oficina de un juzgado a un grupito de cartoneros revisando la basura, está gesticulando la alegoría de un país en decadencia, pero sobre la función de la alegoría y no como intervención expresiva en la trama del filme. En cambio, en el Nuevo Cine Argentino las ruinas de una ciudad, de un país o una cultura son parte de un paisaje en donde no hay imposición alegórica o metafórica ni tampoco exterioridad ideológica que juzgue, más bien se trata de expresar figuras sin detenerse en el zócalo de la alegoría” (Di Paola, 2010:21).

Piñeyro mira la realidad desde la clase media y le habla a sujetos de su misma clase social. Representa a ese otro (que no es clase media), en este caso la pobreza cartonera, como parte de un todo decadente sin describir el entramado social y cultural que expresa. La crítica supuso en la voluntad transformadora del Nuevo Cine Argentino la idea de modificar el tiempo y el espacio cinematográfico para dar cuenta no de la realidad sino de una experiencia de esa realidad. Para el Nuevo Cine Argentino no bastaba con mirar desde el balcón a ese paisaje en ruinas, había que bajar y describirlo: “Por suerte, el cine argentino se volvió muy descriptivo. Por eso hay películas que pueden ser malas pero tienen cinco minutos dispersos donde aparece realmente una observación” (Pauls, 2000:2). Que en el cine de Eliseo Subiela las alegorías estén representadas por mujeres que flotan en el aire o camas con trampas que se abren para desalojarlas luego del coito, no justifican ciertas reacciones como la de Adrián Caetano, que juzgó del siguiente modo a una escena de *Hombre mirando al sudeste*, Dir. Eliseo Subiela (1987): “fue una cantidad de mamotretos pegados con chicle, un Arturito haciendo de Gardel”(Cartoccio, 2005:1).

Nuestro análisis observa que en *Tango feroz*, tanto la locomotora que avanza a cámara en medio de la noche como símbolo del destino de Tanguito o el exotismo del mandala para llamar a Ángel, como el ritual de amor eterno jurado por Ana y Alejandro en *Cenizas del paraíso*, clara intención de reflejar una tragedia moderna, o la apuesta de José en *Caballos salvajes*, haciendo intervenir el azar en la actitud de Pedro, al suponer que lo ayudará a que no se mate, nos muestran que la metáfora, la alegoría y el simbolismo

pueden funcionar como elementos orgánicos e imaginativos. Cabría plantearse la siguiente objeción: no todas las películas son necesariamente alegóricas. Una buena historia de aventuras, podría señalar el espectador, no necesita la interpolación de un significado secundario para ser significativa y entretenida. Pero dicha objeción no es relevante para el verdadero criterio de la alegoría:

“Lo importante en la alegoría es que no necesita ser leída exegéticamente, frecuentemente comporta un nivel literal que tiene suficiente sentido sólo por sí mismo. Ahora bien, cuando se formula una alegoría se impone una doble intención, puede pasar sin ser interpretada, aunque adquiere mayor riqueza e interés cuando es interpretada” (Dufays, 2014:36).

Capítulo 6

Conclusiones

En el transcurso del presente trabajo hemos pretendido comprender el vínculo, a nivel de las características de la narración audiovisual, que tienen los tres primeros filmes del director Marcelo Piñeyro con el cine argentino de calidad de la década del '80. Luego de la experiencia investigativa hemos concluido que diversas líneas de continuidad están presentes aunque con innovaciones en cada una de ellas. Intentaremos ir dando cuenta de estas innovaciones.

El cine de la democracia trató, preferentemente dos temáticas: la denuncia de la dictadura militar y una revisión crítica del pasado histórico en la búsqueda de las raíces del autoritarismo. Los abordajes a estas preocupaciones se realizaron a través de personajes que, al igual que los espectadores de clase media urbana, se concebían ignorantes de las atrocidades llevadas adelante por los represores. Los filmes posteriores a 1983 continuaban con el uso del género cinematográfico inaugurado por Arístarain en *Tiempo de revancha* (1981). Dado que persistía el accionar de bandas conformadas por agentes de inteligencia y miembros de la Triple A dados de baja, llamadas “mano de obra desocupada”, las productoras que llevaban adelante proyectos de denuncia recurrían a la alegoría y el simbolismo para relatar lo vivido como formas que atenuaran la confrontación. La nueva política estética de los '80 buscó al mismo tiempo construir una opinión sobre la realidad social y cumplir con las reglas del espectáculo cinematográfico que parecían garantizarle el acceso a un público masivo. Un aspecto de producción que definió estos propósitos del cine de calidad fue la realización de filmes que contaron con altos presupuestos invertidos en guiones con historias narradas conforme a la dramaturgia clásica, es decir, con un principio, medio y final. Ya en el año 1987, y para fijar una fecha emblemática, el día 4 de junio, al

momento de la promulgación de la Ley nro. 23.521 Ley de Obediencia Debida³⁶, las clases medias urbanas que habían apoyado el gobierno del presidente Alfonsín concluían que su axioma: “con la democracia se come, se educa, se cura” no se había cumplido y, por el contrario, comenzaban a padecer el empobrecimiento y la disolución de sus sistemas de valores. A partir de 1991, con la promulgación de la Ley de Convertibilidad del Austral, se configura un nuevo sujeto social. El individualismo toma cuerpo y se impone la salvación personal al costo de la ruptura de lazos sociales y, en una reivindicación de rebeliones románticas, aparecen en el cine nacional historias donde los personajes protagónicos luchan solitariamente contra el establishment. En este momento histórico debutó como realizador Marcelo Piñeyro. Sus relatos cinematográficos expresaban las vicisitudes de antihéroes que, pretendiendo mantener su dignidad, morían a manos de un poder impiadoso contra el que se rebelaban. Dichos relatos dan cuenta de formas de exclusión social que había montado el menemismo que no eran las de la dictadura del '76, sino nuevos mecanismos para que el aparato de “progreso” funcionara sin impedimentos. Marcelo Piñeyro en sus tres primeros filmes continúa la crítica moral sobre la corrupción política y económica iniciada por los directores de la década del 80. La innovación consiste en que, como señaláramos más arriba, ahora la lucha, en lugar de ser solidaria y colectiva, es individual. El uso del género, al que también recurre, lo expresa con variantes. En otras palabras, si bien continúa con las temáticas abordadas en el cine anterior, se manifiestan pequeñas rupturas innovativas en el sentido literal y el sentido discursivo. En *Tango feroz*, la voz del autor, a través de su

³⁶ “La ley 23.492 (Punto Final) y la ley 23.521 (Obediencia Debida) establecen la impunidad (extinción de la acción penal y no punibilidad) de los delitos cometidos en el marco de la represión sistemática. Estas normas se oponen a principios jurídicos reconocidos universalmente y trastocan gravemente al sistema de valores en el que se apoya nuestro sistema jurídico. La contradicción de esas leyes con dicha normativa ha llevado a la Corte Suprema de Justicia de la Nación a declarar su inconstitucionalidad. La ley de Punto Final estaba dirigida a concluir con las investigaciones por los crímenes ocurridos durante el terrorismo de estado y a lograr la impunidad de quienes no fueron citados en el plazo que el texto legal estipulaba (60 días). La ley de Obediencia Debida, por su lado, impuso a los jueces que investigaban los hechos cometidos en el marco de la represión ilegal, una realidad según la cual los imputados habían actuado bajo coerción, en virtud de órdenes superiores de las que no tuvieron posibilidad de inspección, oposición ni resistencia en cuanto a su oportunidad ni legitimidad. Esa realidad se estableció más allá de las pruebas producidas o las que pudieran producirse en el futuro” (CELS ,Pág.2).

http://www.cels.org.ar/common/documentos/sintesis_fallo_csjn_caso_poblete.pdf (Consulta: 6 de enero de 2016)

personaje Tango, alerta a los espectadores que: “todo no se compra, todo no se vende”, en un momento en que la sociedad comenzaba a cambiar política por mercancías. José de *Caballos salvajes* será un mentor en la búsqueda de Pedro de un camino que lo aleje de su destino de joven *yuppie* y, en *Cenizas del paraíso*, la confrontación de dos padres de familia, Costa Makantasis y Francisco Muro, con valores contrapuestos, uno busca ser justo, el otro ser rico, arrastrará a los protagonistas a la tragedia. La novedad estilística estará constituida por diálogos precisos, montaje dinámico y ajustado, formato de escenas próximas al videoclip, la música del momento como atracción de audiencias adolescentes y el uso de todo un equipamiento cinematográfico que comenzaba a existir en el mercado gracias a la libre importación de tecnologías emergentes que definían nuevas formas de producción de la imagen y el sonido.

Los realizadores de la década del '80 buscaban amalgamar prestigio autoral con masividad de audiencia. En consecuencia, durante estos años el estilo cinematográfico hegemónico se definió por sus pretensiones artísticas produciendo –o más bien profundizando- algunos cambios respecto a la tradición de autor que se venía forjando desde la década del 60. Si bien Piñeyro no se considera un director-autor, sus filmes continuaron con la línea del cine de calidad de los '80 en donde la voz del autor creaba con las audiencias un contrato de lectura que legitimaba su lugar de saber. La diferencia que tuvieron estos realizadores con los del Nuevo cine de los '60, es que sus relatos no pretendían experimentar con el lenguaje, alejándose de ese modo del cine arte-ensayo para aproximarse a un cine *mainstream*³⁷ semejante a las películas de Hollywood.

Como comentábamos más arriba los directores del cine en democracia toman una incipiente modalidad inaugurada localmente por Adolfo Aristarain, articulando el realismo con el cine de género. Esta particularidad se vio plasmada en *Camila*, Dir. María Luisa Bemberg (1984) que trabajó sobre el género del melodrama histórico y *La historia oficial*, Dir. Luis Puenzo (1985) cuyo género es el realismo testimonial. Otros filmes apelaron a

³⁷ El anglicismo *mainstream* puede traducido puede ser traducido en español como tendencia o corriente mayoritaria, (cultura) de masas o popular, que arrasa o que causa furor, en función del contexto. <http://www.fundeu.es/recomendacion/mainstream-alternativas/> (Consulta: 7 de enero de 2016).

géneros clásicos como la comedia *Made in Lanús*, Dir. Juan José Jusid (1986), al humor farsesco de *Cien veces no debo*, Dir. Alejandro Doria (1990) o el grotesco, *Esperando la carroza*, Dir. Alejandro Doria (1985). Ahora bien, a diferencia de los años iniciales de la recuperación democrática, en que las clases medias urbanas consumidoras de cine argentino, encontraban en los relatos propuestos explicación a sus inquietudes sociohistóricas, sobre fines de los '80 y principio de los '90, a medida que se instauraba una economía de mercado se producía la fragmentación de las audiencias, la pérdida de valores comunes y una crónica situación de inestabilidad social que marcaba su decadencia hizo que muchos directores, incapaces de plantear nuevas perspectivas, se deslizaran hacia el ostracismo en un contexto social que rechazaba un cine de miradas certeras y personajes que hablaran en nombre de todos. Piñeyro para eludir el costumbrismo, salta a un eclecticismo genérico, a un montaje sin tiempos muertos y a la inclusión en la banda sonora de música global. Es decir, la trama se estructura según las necesidades del relato, con formas que imitan el cine norteamericano del momento, con una historia dramatizada de un modo clásico y haciendo que a la acción impulse a personajes caracterizados sin localismos a metas que consideramos susceptibles de ser interpretadas como propias por audiencias globales. Piñeyro usa el género para crear una impresión estética más que racional. Los tres discursos no están regidos por su correspondencia con su referente, sino por sus propias leyes, así en *Tango feroz* idealiza la historia de Tanguito y afirma la leyenda de su figura, en *Caballos salvajes* yuxtapone géneros que son caros a las audiencias juveniles con las que había tomado contacto cuando estrenó *Tango feroz*; por fin, en *Cenizas del paraíso*, el más complejo de los tres filmes analizados, el género detectivesco encubre las operaciones estilísticas que dan cuenta de la pasión amorosa, la ambición del poder y cierta búsqueda de la verdad que, a esa altura de la historia argentina, ya había quedado sepultada por la corrupción judicial. Esta marcada presencia de elementos de género (las bandas de rock, la fuga por la carretera, el suspense detectivesco), destaca el carácter mediado y representacional de la acción en la pantalla, distanciándose críticamente del realismo mimético televisivo que predominaba en el cine de la década anterior.

Si bien el cine de los '80, al buscar la masividad se esforzó por adoptar formas narrativas construidas con rigor y siguiendo las normas del cine clásico, la ausencia de un productor industrial que marcara límites a las veleidades -injustificadas en la mayoría de los casos- de búsquedas subjetivas de los realizadores, concluía con el estreno de filmes con una narración confusa, de baja calidad que motivó que los espectadores evitaran el cine nacional. Una preocupación que Piñeyro tomó en cuenta fue la de entregar relatos clásicos, donde la causalidad fuera el principio unificador, donde una cuestión inicial que se altera, debe volver a la normalidad. El argumento dividido en segmentos, expresa claramente principio, medio y final, conformando un modo narrativo constituido por normas de construcción y comprensión históricamente distintivas. Estos relatos de Marcelo Piñeyro, destinados a audiencias masivas con intereses comunes, fueron exitosos a pesar que, como señalamos anteriormente, la fragmentación de las audiencias rechazaba los discursos hegemónicos. En otras palabras, a diferencia de otros filmes de la época que persistieron con las formas narrativas de los ochenta y fracasaron en su intento de ser vistos masivamente, los filmes analizados incluyeron innovaciones narrativas que los convirtieron, a nuestro entender, en secretos puentes por donde siguió circulando una manera de contar un cine de calidad que continua expresándose hasta nuestros días. En ese sentido consideramos que los tres filmes analizados constituyen, en términos de modelo narrativo, una continuidad con el cine de calidad argentino de la década del '80.

En el cine del retorno a la democracia, generalmente, hay uno o más personajes que encarnan el punto de vista con el que debe identificarse el espectador (la posición moralmente correcta, la mirada que interpreta más adecuadamente lo que sucede). Esta bajada de línea, concebida para las audiencias conformadas por clases medias urbanas, servía como guía para empatizar con el discurso del realizador y, de ese modo, tener una posibilidad de consuelo al momento de plantearse por qué omitieron actuar solidariamente cuando la dictadura perpetraba sus horrores. En los tres filmes de Piñeyro los personajes frecuentemente “bajan línea”; Tango, en *Tango feroz*, se siente adalid de los que tienen que decir “no” al sistema: no a los ejecutivos de la disquera, no a Lobo que quiere incluirlo entre sus corresponsales, no a transigir mercantilizar su arte, y sobre el final interpela al

espectador “enseñándole” que “todo no se compra, todo no se vende”. En *Caballos salvajes*, José tiene largos parlamentos didácticos donde “educa” a Pedro explicándole cómo funciona el mundo. En otras palabras, Piñeyro continúa con el camino iniciado en el cine anterior creando una pedagogía que no pasa por la imagen sino por lo que los personajes dicen. Ahora bien, en la acción pedagógica, que se percibe como un subrayado de la voz de Piñeyro, el espectador se encuentra con que el personaje no le habla desde adentro de la historia sino que la juzga desde afuera. Estos personajes éticos reaccionan indignados ante la desintegración moral de la sociedad y resulta difícil no estar de acuerdo con sus dichos y con sus posiciones. Son los justicieros, émulos del cine norteamericano, que con sus parlamentos hace que las audiencias encuentren alivio al sentir que alguien las reconoce en el filme como sujetos que juzgan los acontecimientos desde una mirada externa y ecuánime. No obstante, iniciando un camino de innovación, al personaje de Ana Muro en el filme *Cenizas del paraíso*, Piñeyro lo construye sin prejuicios pedagógicos y resulta alentador observar que es más indeterminado, menos moral y, de ese modo, queda en manos del espectador interpretarlo. Analizando los personajes de los tres filmes desde esta perspectiva, debemos asumir que la actitud moralizante, la voz pedagógica, el hecho de ubicarse fuera de la historia para juzgarla, hace del cine de Piñeyro un cine vinculado a las características que Edmundo Cartoccio adjudica al “viejo” cine cuando habla de “verbalismo y sobre-explicitación ideológica en los diálogos”. En resumen, los personajes de Piñeyro son variantes de los rebeldes del cine político que, oprimidos, actuaban para transformar la sociedad que habían recibido. Es necesario destacar esta transformación en el concepto de “pueblo” que va del cine político de los sesenta que llegó a hacer una crítica de la consideración del pueblo como sujeto político privilegiado y al cine como una de sus armas posibles, pasando por el cine de la emergente democracia que supuso que la sociedad y sus prácticas culturales podrían reconstruirse, al agobio de los personajes de Piñeyro que ya comenzaban a ser parte de un lumpenaje³⁸ que lucha “como puede” para salvar su dignidad.

³⁸ El “lumpemproletariado” es un término marxista de origen alemán con el que se designa a la población situada socialmente al margen o debajo del proletariado, desde el punto de vista de sus condiciones de trabajo y de vida, formado por los elementos degradados, desclasados y no organizados del proletariado urbano, así

Como decíamos anteriormente, en la década de los noventa la sociedad comenzaba a manifestar cambios que la hacían diferente en sus valores y metas a la sociedad de la década anterior. Las respuestas políticas comenzaban a no resultar satisfactorias porque los problemas mismos que surgían ya no respondían a las convenciones tradicionales. El enemigo ya no era el estado represor sino el mercado represor. El neoliberalismo exigía a los personajes ser individualistas, olvidar la solidaridad y plantearse metas que tuvieran como correlato la exhibición de logros materiales. Los tres relatos de Piñeyro se construyen en esa tensión de transición. Los antagonistas, ahora empresarios, banqueros, ejecutivos de la discográficas, encarnan el nuevo mundo de finales del milenio, un mundo global en el que los viejos valores éticos han quedado abruptamente caducos. Construir el relato a partir de “cómo somos” resultó particularmente más complejo toda vez que la comunidad y la historia que le daba sentido a esa pregunta entraban en un proceso de descomposición o estaban más definidas por procesos contemporáneos globales, no necesariamente nacionales. Inferimos que por esa razón, Piñeyro hace que al momento de medir fuerzas los protagonistas con los antagonistas, en todos los casos los primeros pierdan. Todo resulta inútil, la posibilidad de refundar una liberación colectiva parecía haber muerto. No obstante Marcelo Piñeyro en *Tango feroz* y en *Caballos salvajes* se vale de la astucia del sobrecierre para hacer que los protagonistas expongan sus metas como victoriosas; el autor, obcecadamente, en la voz de los personajes insta a las audiencias a no bajar los brazos, a seguir luchando aunque sus objetivos constituyan causas perdidas.

En los filmes analizados no hay discrepancias entre la narración, el tipo de plano, la estructura y la puesta en escena; así, el tratamiento del espacio no escapa a esta lógica, careciendo el mismo de cualidades específicas (procedimientos expresivos o evocativos) Piñeyro se conforma con reproducirlo y hacérselo sentir mediante movimientos de cámara. La acción consume toda la atención, lo causal empuja el relato hacia adelante. En algunos momentos del final de *Caballos salvajes* el espacio representado sirve como metáfora de la libertad, no obstante, lamentablemente, la estética publicitaria de la

como aquella parte de la población que para su subsistencia desarrolla actividades al margen de la legalidad o en la marginación social. <http://lexicoon.org/es/lumpen> (Consulta: 4 de marzo de 2016)

fotografía consume toda su energía expresiva. A la hora de plasmar las locaciones si bien Piñeyro se distancia del costumbrismo del cine de los '80, porque el espacio no está cargado de referentes descriptivos (el barrio, el café, el centro y el suburbio), tampoco asume una función antirrealista, ni lo cotidiano aparece descontextualizado. El espacio cumple con su función de sostener la acción y acentuar el verosímil. El paisaje de “fin de la historia” del neoliberalismo, aparece como un destello en los cartoneros de *Cenizas del paraíso*. Los cuerpos semidesnudos, vistos desde un balcón por la jueza Teller, sirven para acentuar su desolación. En el complejo espacio-tiempo resulta evidente que en el cine de Piñeyro el tiempo es el que traza el plan de todo el relato cinematográfico de un modo fundamental y determinante: el espacio es un marco de referencia, secundario y anexo. Para que la duración cinematográfica se aproxime a nuestra intuición personal de la duración real trabaja en cada filme con distintos tratamientos, no obstante, todos ellos característicos del cine clásico. En el caso de *Tango feroz*, la duración es de tiempo condensado, este uso de la duración lo emparenta con el cine de calidad de los años '80 valorizando el realismo testimonial al crear la evidencia de continuidad causal única y lineal, suprimiendo los tiempos débiles de la acción. La condensación en este filme, un dato específicamente estético, contribuye a la impresión de totalidad narrativa, decantando en la memoria del espectador solo los acontecimientos que le importan. Una combinación de tiempo condensado y tiempo fiel intenta innovar en el modo de representar la duración de *Caballos salvajes*; el fechado día por día con sus horas respectivas crea la ilusión de una representación temporal continua que se inicia un lunes y culmina un viernes. Esta temporalidad acotada incrementa el vértigo de la fuga y fija una temporalidad breve e intensa para la “aventura” de José y Pedro. En *Cenizas del paraíso* Piñeyro trabaja la temporalidad narrativa valiéndose del tiempo trastocado. Al confiarle al espectador desde el inicio del filme mediante flashbacks el desenlace -las muertes del juez Makantasis y de Ana Muro- suprime cualquier elemento de dramatización artificial revelando un sentido profundo logrando sumar, en este caso, al suspenso de develar quienes fueron los criminales una predisposición por parte del espectador de analizar la trayectoria psicológica de los personajes. La sólida construcción espacio-temporal de éste filme manifiesta conocimiento de formas narrativas como la tragedia antigua y da cuenta de la planificación

argumental llevada a cabo. Por lo expuesto, consideramos que los objetivos planteados para el presente trabajo de investigación: si las formas narrativas que utiliza Marcelo Piñeyro en sus tres primeros relatos son líneas de continuidad de las del cine de calidad de los '80, se cumplen por las razones arriba fundamentadas. A su vez el estudio fue útil para descubrir que las innovaciones que introduce Piñeyro en sus formas narrativas son contundentes toda vez que dan como resultado un producto cinematográfico ligado a las narrativas de María Luisa Bemberg, Adolfo Aristarain y Luis Puenzo, donde en el relato palpita una voz de autor pero sin apelar a recursos estilísticos vinculados al realismo mágico o al costumbrismo.

Conclusiones personales, perspectivas de investigación

El presente trabajo dejó sembradas propuestas para continuar investigando aspectos referidos a la construcción de los relatos de los tres períodos, cine en democracia, cine exceptuado y Nuevo Cine Argentino. Tal es el caso del análisis de la evolución de la construcción dialógica en este período (1983/2015) y si el modo radical con que el Nuevo Cine Argentino introdujo modos de hablar (sociolectos) contribuyó a que hoy, en filmes como *El clan*, Dir. Pablo Trapero (2015) o *La patota*, Dir. Santiago Mitre (2015) el diálogo resulte útil para hacer avanzar la acción y esté despojado del didactismo ideológico del cine de calidad de los '80. Otra investigación que entendemos resulta necesaria realizar es un detallado mapa de los modos de actuación en el período antes citado y las distintas políticas de casting llevadas adelante durante el mismo, partiendo del “actor realista” del cine de calidad al “actor-medium” del Nuevo Cine Argentino y de qué modo esa confrontación queda plasmada en los filmes más recientes. Para no abundar, una última sugerencia de estudio sería analizar de qué modo se articuló la relación de la Asamblea Federal del INCAA, creada por ley Nro. 24.377/94, y la promoción de la producción cinematográfica en la Provincia de Córdoba.

En suma, a nivel personal el presente trabajo de investigación fue útil para releer detalladamente las teorías clásicas sobre narrativa audiovisual además de los textos

académicos producidos recientemente, donde se revisa y polemiza el rol jugado por el cine nacional de los '80, de principio de los '90 y el Nuevo Cine Argentino, en la tarea de dar cuenta de los cambios políticos, sociales y económicos experimentados por los ciudadanos argentinos. El visionado de los filmes, que a lo largo del trabajo hicimos referencia, sirvió para ejercitar la comparación entre práctica cinematográfica y conceptos teóricos académicos aprendidos durante el cursado de la carrera. Hubiéramos deseado ampliar diversos puntos de análisis en una entrevista a Marcelo Piñeyro pero, por razones de agenda del realizador, resultó imposible. No obstante, le agradecemos de un modo muy especial los estímulos que nos brindó durante la elaboración de la presente investigación, la orientación en ciertas búsquedas de referencias y las respuestas a diversos requerimientos.

Bibliografía

APREA, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Ed. Biblioteca Nacional y Univ. Nac. de Gral. Sarmiento. Los Polvorines, Argentina.

AGUILAR, Gonzalo (2008). *Entrevista a Pablo Trapero. Estudio crítico sobre El bonaerense*. Ed. Picnic, Buenos Aires.

ALTMAN, Rick (2000): *Los géneros cinematográficos*. Ed. Paidós. Barcelona

ANDERMANN, Jens (2015). *Nuevo cine argentino*. Ed. Paidós, Buenos Aires.

ARANDA, Daniel; DE FELIPE, Fernando (2006). *El guión audiovisual*. Ed. UOC. Barcelona.

ARISTÓTELES (2006). *Poética*. Ed. Alianza. Madrid.

AUMONT, Jaques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (1983). *Estética del cine*. Ed. Paidós. Barcelona.

BAL, Mieke (1998). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Ed. Cátedra. Madrid.

BALBI, Fausto Nicolás (2014). *Marcelo Piñeyro: "Tango feroz fue más que un éxito de cine"*. CineramaPlus+ (10/9/2014), <<http://cineramaplus.com.ar/?p=5835>> (Consulta: 4 de agosto de 2015)

BLACKER, Irwin (1993) *Guía del escritor de cine y televisión*. EUNSA, Pamplona.

BLEJMAN, Mariano (2005). *Entrevista a Marcelo Piñeyro sobre su nueva película: "Se trata del primer mundo mirado desde el tercero"*. Diario Página 12/Sección Espectáculos (4/1/2005), <<http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-45553-2005-01-04.html>> (Consulta: 8 de enero de 2016)

BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*. Ed. Paidós. Barcelona, España.

BUSQUIER, Christian (2004): *Escribimos cine. Estudio sobre la discreta profesión de ser guionista*. Ed. La Crujía. Buenos Aires.

CAETANO, Adrián (1995). *Revista El Amante Cine*. Nro. 41, Julio de 1995, Buenos Aires.

CALVO, Pablo (2001). *Los 500 miércoles de los jubilados*. Diario Clarín, Sección Política del 31 de octubre de 2001. <http://edant.clarin.com/diario/2001/10/31/p-02401.htm> (Consulta: 5 de diciembre de 2015)

CAMINOS, Alfredo (2008). *El personaje en el cine*. Ed. Calamar. Madrid, España.

CAMINOS, Alfredo (2012): *La importancia del personaje secundario. Sid en "los descendientes"* (Dir. A. Payne, 2012), <<http://guionactualidad.uab.cat/tag/critica/>> (Consulta: 4 de diciembre de 2015)

CAMPERO, Agustín (2009). *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias extraordinarias*. 1a ed. - Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires : Biblioteca Nacional.

CARTOCCIO, Eduardo Alfonso (2005). *Apuestas poéticas. Convergencias y divergencias en las lecturas críticas del "Nuevo cine argentino"*. IX Jornadas Nac. de Inv. En Comunicación. Villa María, Córdoba.

CHION, Michel (1988): *Cómo se escribe un guión*. Cátedra, Madrid.

COEN, Jean (1984). *Estructura del Lenguaje Poético*. Editorial Gredos. Madrid.

COMPARATO, Doc (1986) *El guión. Arte y técnica de escribir para el cine y televisión*. Garay. Buenos Aires. Directores (2014) *Delicado desequilibrio. Cine nacional polarizado*. Ed. DAC, Directores Argentinos Cinematográficos (2014). Revista año 2, nro. 4, Abril de 2014. Buenos Aires.

DALY, Andrés y ORTEGA, Hugo (2011). *Entrevista a Adolfo Aristarain: "El cine es imagen y es diálogo, y la palabra también es acción"*. Revista Marienbad Cine (11/6/2011),

< <http://www.marienbad.com.ar/entrevista/adolfo-aristarain> > (Consulta: 18 de enero de 2016).

DE MIGUEL, Casilda(1988): *La ciencia ficción: un agujero negro en el cine de género*. (1988). Ed.Univ. del País Vasco, Bizkaia.

DEL RIO, Andrea (2014). *Marcelo Piñeyro: "Como en los '90, me da rabia la impunidad del poder"*. (26/3/2014) Apertura, Buenos Aires, <<http://www.apertura.com/lifestyle/Marcelo-Pineyro-Como-en-los-90-me-da-rabia-la-impunidad-del-poder-20140326-0001.html>> (Consulta: 31 de julio de 2015)

DIEZ PUERTAS, Emeterio (2006): *Narrativa fílmica. Escribir la pantalla, pensar la imagen*. Ed. Fundamentos, Madrid.

DI PAOLA, Esteban (2010). *Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino*. Revista Imagofagia nro. 1. Asaeca, Buenos Aires.

DUFAYS, Sophie (2014) *El niño en el cine argentino de la posdictadura (1983-2008) alegoría y nostalgia*. Ed. Monografías, Buenos Aires.

EDUCAR/DOCENTES/RECURSOS (2016). *Resolución de la Convención de Centros de la F.U.A en 1968*,

<<http://www.educar.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=128853&referente=docentes>>

(Consulta: 2 de noviembre de 2015)

FIELD, Syd (2001): *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*. Ed. Plot, Madrid.

GARCIA CALVO, Cynthia (2009). *Entrevista exclusiva a Marcelo Piñeyro: "las ideologías no han muerto"*. Noticine, setiembre de 2009.

<<http://noticine.com/iberoamerica/36-iberoamerica/11896-entrevista-exclusiva-con-marcelo-pineyro-qlas-ideologias-no-han-muertoq.html>> (Consulta: 5 de noviembre de 2015)

GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1995): *La imagen narrativa*. Ed. Paranainf., Madrid.

GETINO, Octavio (1998): *Cine argentino. (Entre lo posible y lo deseable)*. Buenos Aires.

GAUDREAULT, André; FRANCOIS Jost (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Paidós, Barcelona.

HACIENDOCINE (Año 10 nro. 56, marzo 2006): *El apocalíptico integrado*. Periodistas Agustina Rabaini y Cynthia Sabat, Buenos Aires.

KAIRUZ, Mariano (2014). *El otro, el mismo*. Diario Página/12, Sección Radar (22/6/2014),

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9818-2014-06-23.html>>

(Consulta: 15 de febrero de 2016)

MARTIN, Marcel (2002). *El lenguaje del cine*. Ed. Gedisa, Barcelona.

McKEE, Robert (1998): *El guión* .Ed. Alba, Madrid.

METZ, Christian y otro.(1972): *Lo Verosímil*. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

MITRY, Jean (1978). *Estética y psicología del cine*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

OUBIÑA, David (2011) *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

PARKER, Philip (2003): *Arte y ciencia del guión*. Ed. Manon Troppo, Barcelona.

PAVIS, Patrice (1990): *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona.

Trilogía negada. El cine de Marcelo Piñeyro en la década del '90.

PAULS, Alan; FILIPPELLI, Rafael; OUBIÑA, David; BECEYRO, Raúl (2000). *Estética del cine, nuevos realismos, representación*. Revista Punto de Vista nro. 67 Agosto 2000, Buenos Aires,

<<http://www.bazaramericano.com/media/punto/coleccion/revistasPDF/67.pdf>> (Consulta: 15 de diciembre de 2015)

PÉREZ BOWIE, José Antonio(2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ed. Univ. De Salamanca, Salamanca.

PERONA, Alberto (2010): *El aprendizaje del guión audiovisual. Fundamentos, metodología y técnicas*. Ed. Brujas, Córdoba.

PIÑEYRO, Marcelo (2013). *¿Para quién hago cine yo? Por Marcelo Piñeyro*. Diario Página 12/Sección RADAR (5/5/2013),

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/8817-1970-2013-05-05.html>> (Consulta: 4 de diciembre de 2015)

QUINTEROS, Pablo (2011). *El cine de Eliseo Subiela, del discurso poético al melodrama comercial*. Pontificia Univ. Cat. Del Ecuador, Escuela de Comunicación,

<<http://repositorio.puce.edu.ec/handle/22000/8264>> (Consulta, 7 de junio de 2015)

REJTMAN, Martín (2014). *Entrevista a Martín Rejtman*. Revista Los InRock, <<http://www.losinrocks.com/cine/entrevista-a-martin-rejtman#.VqYWxfnhCUI>>

(Consulta; 6 de febrero de 2015).

SALA, Jorge (2015) *Del recambio a la consolidación de tendencias actorales en el cine moderno argentino (1957-1976)*. Rev. Imagofagia Nro. 11 , Buenos Aires.

SÁNCHEZ-ESCALONILLA, Antonio (2002). *Estrategias del guión cinematográfico*. Ed. Ariel Cine, Barcelona.

SCHWARZBÖCK, Silvia, (2001) “Los no realistas” en: El Amante N° 115, Buenos Aires, octubre.

SEGER, Linda (1991) *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Rialp, Madrid.

STAN, Robert (1999). *Nuevos conceptos de teoría del cine*. Ed. Paidós, Barcelona.

STANISLAVSKI, Konstantin (2013). *Mi vida en el arte*. Ed. Alba, Madrid.

TRANCHINI, Elina (2010). *El cine y las ciencias sociales en Argentina. Un estado de situación*. En Revista Imagofagia, Nro.2, 2010

<<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/787-2733-1-PB.pdf>> (Consulta: 5 de noviembre de 2015)

Trilogía negada. El cine de Marcelo Piñeyro en la década del '90.

TRIQUELL, X. (Coord.), DELL 'ARINGA, C., SCHÖENEMANN, E. (2012). *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica*. Ed. Brujas, Córdoba.

TZVETAN, Todorov y otros (1972). *Lo Verosímil*. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.

VILLEGAS, Juan y otros (2011): *El cine y los géneros: conceptos mutantes*. Ed. Los libros del Bafici, Buenos Aires.

VOLPI, Alejandra (2014) *Veinte años de Tango feroz*. (26/9/2014)Diario El País, Montevideo, <<http://www.elpais.com.uy/divertite/cine/decadas-tango-feroz.html>> (Consulta: 3 de enero de 2016)

ZABALA, Lauro (2005). *Cine clásico, moderno y posmoderno*. Razón y Palabra, agosto-setiembre 2005, Mexico DF. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html> (Consulta: 10 de agosto de 2015)