

IMÁGENES EN CONFLICTO

**CONSTRUCCIONES AUDIOVISUALES DE LA
CONFLICTIVIDAD SOCIAL EN ARGENTINA**

Imágenes en conflicto: construcciones audiovisuales de la conflictividad social en Argentina / Ximena Triquell ... [et al.] ; compilado por Ximena Triquell; Santiago Ruiz. - 1a ed. - Córdoba: Editorial de la UNC. Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes, 2019.

234 p.; 21 x 15 cm.

ISBN: 978-987-707-100-9

1. Análisis Cinematográfico. 2. Cine Argentino. 3. Teoría del Cine.

I. Triquell, Ximena, comp. II. Ruiz, Santiago, comp.

CDD 778.5

Esta edición se realizó con el apoyo económico de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la Universidad Nacional de Córdoba.

Diseño de tapa: Ayelén Ferrini y Jorge Alejandro Páez.

Fotografía de tapa: Francisco Gabriel D'Angelo.

Edición gráfica: Micaela Conti.



Los textos que componen esta obra están licenciados bajo una Licencia Creative Commons Atribución – NoComercial – SinDerivadas - 2.5 Argentina.

ISBN 978-987-707-100-9

Primera Edición: 2019

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

Impreso en Argentina

IMÁGENES EN CONFLICTO

CONSTRUCCIONES AUDIOVISUALES DE LA CONFLICTIVIDAD SOCIAL EN ARGENTINA

Santiago Ruiz y Ximena Triquell (comp.)

Laura A. Abratte / María Sol Baliosian
Candelaria De Olmos / Ayelén Ferrini / Corina Ilardo
Martín Iparraguirre / Verónica López
Diego A. Moreiras / Alejandro Páez / Santiago Ruiz
Milena Tiburcio González / Ximena Triquell / Iván Zgaib

Índice

Introducción.....	9
La construcción narrativa de los conflictos.....	17
Ximena Triquell y Santiago Ruiz	
Entre víctimas e impunes. Representaciones de la justicia en el cine policial argentino	37
Laura A. Abratte	
El kirchnerismo en el cine de ficción argentino.....	50
Martín Iparraguirre	
Carne y piedra: la construcción de la relación centro-periferia urbana en el cine argentino contemporáneo	74
Iván Zgaib	
La representación del conflicto en los espacios sociales: los márgenes estéticos y socio-políticos del cine de Raúl Perrone.....	93
Milena Tiburcio González	
Lo bueno, lo malo, lo verdadero. Una lectura de <i>Vikingo</i> (2009) y <i>Fantasma de la ruta</i> (2014) de José Celestino Campusano.....	114
Candelaria de Olmos	
La representación indígena en narrativas recientes de ficción seriada argentina	130
Corina Ilardo	

<i>Gigantes</i> , la serie. Lugares, tensiones y lo político: exploración de la excepcionalidad.....	144
Diego Moreiras	
Lo marginal televisivo y sus representaciones en <i>Los pibes del puente</i>	161
Ayelén Ferrini	
<i>La Purga</i> : margen y periferia audiovisual.....	177
Verónica López	
Las obsesiones de la mirada. Análisis de la serie de ficción <i>Las otras ponce</i>	190
Alejandro Páez	
Producción audiovisual cordobesa: representación y valorización del espacio propio.....	208
María Sol Baliosian	
Datos de autoras y autores.....	229

INTRODUCCIÓN

Al comienzo del libro *Radical Hope: Ethics in the Face of Cultural Devastation*, Jonathan Lear recupera el relato que Plenty Coups, el último jefe de la Nación Crow, hizo a Frank B. Linderman, un hombre blanco con quien había forjado una fuerte amistad. El extenso recuento que el jefe indio hace al hombre blanco concluye justo antes de que la Nación Crow modifique radicalmente su forma de vida y acepte trasladarse a una reserva.

Lear señala que después de ese hecho muchas cosas sucedieron: Plenty Coups y su pueblo –antes recolectores y cazadores– se apropiaron de la agricultura, y éste llegó incluso a ganar algunos premios en concursos de cultivos, armó un frente de caciques Crows para negociar juntos ante el gobierno de EEUU, asumió la representación de su pueblo en eventos oficiales. No obstante, el relato que el jefe hace al hombre blanco concluye en el mismo momento en que la vida tradicional de los Crows se ve modificada para siempre. En una nota final, recuperada por Lear, Linderman señala que no pudo lograr que Plenty Coups narrara más allá de ese punto. “Cuando el búfalo se fue, los corazones de mi pueblo cayeron al suelo, y no pudieron levantarse más. Luego de esto, nada más sucedió” –dice Plenty Coups–. Esta última frase permite a Lear reflexionar sobre la relación entre la interpretación de lo que acontece y la forma de vida en la que este acontecer se da, pero también sobre la posibilidad de narrar.

La desaparición del búfalo marca el final de una forma de vida para los Crows, pero también el final de las historias que pueden narrarse, dado que junto con el búfalo, el traslado a

la reserva y las imposiciones del gobierno de EEUU –entre éstas la prohibición de guerrear con sus enemigos, los Sioux– se pierden los conceptos que permitían a los Crows construir las historias sobre las que se asentaba su cultura.

La anécdota sirve para ilustrar la hipótesis de base de este volumen, que postula que los relatos con los que pretendemos dar cuenta de la realidad, lejos de presentar una visión particular de ésta, son la matriz misma en que ésta se construye; en otras palabras, son los relatos que construimos y aceptamos los que dan forma a nuestra realidad y constituyen la base en función de la cual guiamos nuestras acciones dentro de la comunidad.¹ En nuestras sociedades, los relatos audiovisuales parecieran ocupar, entre otros, un lugar preponderante. En efecto, en una sociedad profundamente mediatizada como la nuestra, no es posible dar cuenta de los antagonismos que la atraviesan, al margen de su construcción por los medios masivos de comunicación. Esta relación permite al menos sospechar una mayor capacidad de estos medios en la producción y puesta en circulación de ciertas representaciones sociales.

A partir de esta propuesta, un equipo de investigación de la Facultad de Artes y la Facultad de Filosofía y Humanidades, bajo nuestra dirección, trabajó a lo largo del periodo 2012-2017, sobre diversos corpus de relatos cinematográficos, no documentales, producidos en Argentina a partir de 2001².

¹ Esta propuesta se basa en dos supuestos: el primero, proveniente de la semiótica sostiene que los discursos no “representan” –en el sentido de “reproducir”– una realidad previa, sino que la construyen; el segundo, proveniente de la narratología, postula que los hechos sociales son comprendidos a través de construcciones narrativas. Ver Triquell y Ruiz en este mismo volumen.

² El recorte temporal propuesto encuentra a su vez su justificación en hechos históricos. No escapa a nadie que la primera década del siglo XXI en nuestro país se inauguró con el conflicto político y social expresado en la crisis de 2001 y que continuó marcada por diversas formas de aquel. Frente a las políticas neoliberales de la década anterior que proponían un modelo homogeneizador bajo la uniformidad del mercado, la década que va de 2001 a 2011 recupera la noción de conflicto –en el sentido de antagonismo– que habilita una multiplicidad de voces en el vasto rumor de la discurs-

Este proyecto se articuló de manera directa con otro, dirigido por Corina Ilardo y Diego Moreiras, cuyo objetivo principal consistía en analizar las producciones ficcionales realizadas para la TV Pública de Argentina en el marco del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para Televisión, centrándose igualmente en los conflictos propuestos en las tramas de los films.³ Los textos que se incorporan en el presente volumen constituyen una síntesis del trabajo realizado en estos proyectos.

El primero de ellos aborda el problema general y da cuenta de parte de los intercambios que sostuvimos como equipo de investigación en torno a, por un lado, la recuperación en la discusión actual de la “dimensión narrativa” en distintas áreas de las ciencias (lo que se ha dado en llamar “giro narrativo”), y por otro de la narratología como método de análisis.

El estudio de los relatos adquiere una relevancia particular, como hemos señalado, en la representación audiovisual de determinados conflictos y las soluciones expuestas en las tramas de las historias narradas. En función de este supuesto, recuperamos –retomando las categorías analíticas de “lo ideológico” y el “poder” que Eliseo Verón plantea en *La semiosis social* (1987)– una definición de “lo político” como categoría de análisis que, partiendo de la hipótesis de que toda narración es política en tanto se enmarca en la lucha

sividad social. La política de derechos humanos del gobierno, el conflicto del campo, la ley de matrimonio igualitario, la ley de medios audiovisuales, entre otros acontecimientos, exponen a lo largo del periodo estudiado antagonismos que implican nuevas formas de participación y de intervención en el campo social, que pueden ser observadas en las discursividades de los medios masivos de comunicación y, específicamente, en los discursos no documentales que abordamos.

³ Los proyectos mencionados son: “Imágenes en conflicto: Construcciones audiovisuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea” (1ra y 2da etapa, 2012-2013 y 2014-2015, respectivamente), “La emergencia de una mirada: Lo político como categoría analítica” (2016-2017), ambos dirigidos por Ximena Triquell y Santiago Ruiz, y “Nuevos sentidos y representaciones en las series de ficción de la TV pública argentina” (2014-2015), dirigido por Corina Ilardo y Diego Moreiras. Los tres proyectos fueron realizados en el marco del Grupo de Estudios de la Imagen de la UNC.

por la imposición de sentidos, nos permitiera abordar analíticamente la relación de los discursos con la realidad a la que pretenden referir; específicamente, ciertos conflictos sociales que los films exponen en sus tramas. En otras palabras, nos interrogamos sobre los diversos modos en que aparecen en textos audiovisuales argentinos los conflictos que configuran la dimensión de lo político en la discursividad social en nuestro país⁴, qué relatos se construyen en torno a la sociedad argentina en la contemporaneidad y cómo son interpretados estos conflictos en las historias narradas.

Los artículos que siguen encaran esta reflexión sobre diversos corpus particulares. En el primero de éstos, “Entre víctimas e impunes. Representaciones de la justicia en el cine policial argentino”, Laura Abratte analiza la forma en que se presenta la justicia en un corpus de films policiales argentinos producidos en las últimas décadas –*El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), *La plegaria del vidente* (Gonzalo Calzada, 2011) y *Betibú* (Miguel Cohan, 2014)–, tanto en relación a la institución judicial como a los valores que circulan en el relato.

Martín Iparraguirre interroga, en “El kirchnerismo en el cine de ficción argentino”, sobre las maneras en que en distintos films realizados durante el período de los gobiernos kirchneristas –*El estudiante* (Santiago Mitre, 2011), *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *Francia* (Adrián Caetano, 2009)– pueden recuperarse huellas de valores, conflictos y antagonismos, característicos del período.

En “Carne y piedra: La construcción de la relación centro–periferia urbana en el cine argentino contemporáneo”, Iván Zgaib aborda la representación de la ciudad y de la marginalidad en el Nuevo Cine Argentino. Su trabajo reflexiona sobre el modo en que la relación entre el centro y la periferia urbana aparece en los films *Dromómanos* (Luis

⁴ En este punto entendemos, siguiendo a Chantal Mouffe, que la verdadera naturaleza de lo político es el conflicto, esto es, el antagonismo inherente a toda organización social.

Ortega, 2012), *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014) y *Mauro* (Hernán Rosselli, 2014), atendiendo principalmente a las configuraciones entre los personajes de las historias y su espacio de acción.

El análisis del espacio y su importancia como soporte de las historias en films del Nuevo Cine Argentino es también el objetivo del artículo “La representación de los márgenes: estética y política en el cine de Raúl Perrone”, de Milena Tiburcio González. En este caso, la autora se centra en los films *Las Pibas* (2012), *P3ND3JO5* (2013) y *Favula* (2014), para observar la manera en que la composición fotográfica-sonora y la estética dan forma a la dimensión política de la trama.

El artículo siguiente, “Lo bueno, lo malo, lo verdadero. Una lectura de *Vikingo* (2009) y *Fantasmas de la ruta* (2014) de José Celestino Campusano”, de María Candelaria de Olmos, se ocupa nuevamente del espacio para observar la relación que puede establecerse entre este y los sujetos que lo habitan (en este caso, los moteros del conurbano), por un lado, y determinada axiología que rige ese mundo y que se le propone al enunciario; a la vez, el texto aborda las formas enunciativas y el particular efecto que estas producen en estos films en relación con “la verdad” y “lo verdadero”.

Un segundo grupo de artículos reflexiona sobre las producciones ficcionales realizadas para la Tv Pública Argentina en el marco del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV. Este plan, implementado a partir de la aprobación de la Ley 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y del Sistema Argentino de Televisión Digital Terrestre, permitió la producción de una gran cantidad de material audiovisual –tanto documental como de ficción– en polos repartidos a lo largo de todo el país, desplazando la mirada etno/puerto-céntrica predominante⁵.

⁵ Hasta el año 2016, todas las producciones realizadas en este marco estaban disponibles en la página web de ACUA (<http://cda.gov.ar/>). Lamenta-

El primero de estos textos, “La representación indígena en narrativas recientes de ficción seriada argentina”, de Corina Ilardo, analiza cómo aparecen representados los integrantes de pueblos indígenas, sus expresiones culturales y las relaciones que establecen con otros actores (el Estado, instituciones privadas y públicas, diferentes grupos sociales), en *El Aparecido* de Mariano Rosa (serial, Salta, 2011), *Payé* de Camilo Gómez Montero y Lisandro Moriones (serie, Corrientes y Chaco, 2011) y *Mañana-siesta-tarde-noche* de Diego Bellocchio (serie, Misiones, 2011). Estas tres producciones comparten el abordaje de mitos, leyendas y creencias populares de las respectivas regiones donde se realizaron, lo que permite visualizar no sólo la desigualdad socio-económica sino también las diferencias socio-culturales que quedan expuestas en la caracterización de los personajes.

En “*Gigantes*, la serie. Lugares, tensiones y lo político: exploración de la excepcionalidad”, Diego Moreiras aborda el análisis de la producción dirigida por Fabricio D’Alessandro en 2011. Estructurado en dos partes, el artículo propone una lectura desde la perspectiva narratológica vinculada a la relación presentada entre ficción y no ficción y las formas de “realismo” que se presentan y, a partir de lo analizado, realiza una lectura de la serie en su dimensión política.

En su artículo “Lo marginal televisivo y sus representaciones en *Los pibes del puente*” (Miranda y Salazar, 2012), Ayelén Ferrini se interroga sobre el tipo de realismo cinematográfico que se pone en juego en esta serie para a partir de allí abordar cuestiones referidas al género “ficción social” en la televisión argentina.

La marginalidad es nuevamente abordada por Verónica López Martínez en “*La Purga*: margen y periferia audiovisual”, artículo en que analiza la serie cordobesa dirigida por Pablo Brusa y Claudio Rosa (2011) a partir de la tensión entre centro y periferia en la representación de lo social. En esta reflexión, la autora propone comprender a la “marginalidad” en

blemente, desde principios de ese año esa plataforma de contenidos digitales no se encuentra disponible.

relación con temáticas, narrativas y procedimientos formales vinculados al contexto de producción y recepción específico.

Otra serie cordobesa conforma el corpus de análisis del trabajo de Alejandro Páez, “Desear como desean los hombres. Análisis de la serie de ficción *Las Otras Ponce*”. Esta serie, dirigida por Juan Falco en 2012, retoma la figura de la mujer como producto del deseo del hombre –aludiendo al incierto burdel de “Las Ponce” que forma parte de la historia mítica de Córdoba–, pero a partir de una perversión que se desenvuelve en un espacio inexistente, como lo es la “Biblioteca de Jeanette”, donde las mujeres reemplazan el goce sexual por el goce intelectual.

Finalmente, María Sol Baliosian aborda el análisis de dos series producidas nuevamente en Córdoba: *Corazón de Vinilo* (Delprato y Spollansky, 2010) y *Córdoba Castings* (Correa Cáceres, 2011). En el artículo “Producción audiovisual cordobesa: representación y valorización del espacio propio”, la autora indaga en ciertos tópicos que atraviesan ambas producciones: por un lado, el conflicto entre *querer hacer* y *poder hacer* en relación a los proyectos audiovisuales que los personajes encaran; por otro, las dimensiones de la espacialidad que esta tensión hace visible.

Como señalamos, la hipótesis de base en la que se sostiene la investigación cuyos resultados presentamos sostiene que la construcción narrativa de ciertos conflictos, en los films y series analizados, posee consecuencias en la forma en que los concebimos e interpretamos. Evidentemente, cotejar esta hipótesis –esto es, efectivamente observar los efectos que los textos analizados tienen en el plano extratextual– requiere de otras herramientas y de un trabajo que excede el marco del análisis del discurso. En este aspecto, los trabajos que siguen, constituyen un punto de partida para pensar los relatos que construimos respecto a los conflictos que nos atraviesan como sociedad: la representación de los jóvenes del conurbano bonaerense en *Los pibes del puente*, de los moteros en los films de Campusano o de la marginalidad en la serie *La*

Purga; la incapacidad de la justicia para dar respuestas en films policiales que han sido éxitos de taquilla; el recurso a lo sobrenatural para explicar la violencia hacia los pueblos originarios; ¿se corresponden con la realidad y por eso nos resultan verosímiles?, ¿o son estos textos –junto a otros, claro– los que construyen ese verosímil?

En este libro sostenemos que son estas representaciones las que construyen los antagonismos que dan forma a lo social, los que no son anteriores ni independientes de tal representación. Observarlas en los textos es un primer paso para comenzar a desarmarlas.⁶ Pero también, necesario es subrayarlo, en algunos de los textos analizados, aparecen igualmente representaciones que buscan modificar aquellas hegemónicas, proponiendo relatos diferentes que permiten pensar otras formas de organización de lo social. Cuestionar los relatos establecidos y propiciar las condiciones para que surjan nuevos, podría ser una bella manera de definir la tarea que pretendemos desarrollar desde estas páginas.

⁶ Cuando comenzamos con esta investigación no se había producido aún la serie de Netflix, *El mecanismo*, ficción que se pretende “inspirada en hechos reales” acontecidos en Brasil durante los gobiernos de Lula Da Silva y Dilma Roussef, ni se había suscitado la discusión en Argentina sobre una serie similar. Los resultados electorales en la república vecina, pueden quizás leerse, al menos en parte, como reconocimiento de ese discurso (junto a otros, evidentemente). No queremos postular con esto una relación lineal, ni mecánica, pero, si sostenemos que los discursos construyen lo real, no podemos ignorar que sus efectos tienen consecuencias en la forma en que interpretamos la realidad y actuamos sobre ella.

LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE LOS CONFLICTOS

Ximena Triquell
Santiago Ruiz

El giro narrativo

Desde hace algunas décadas, se habla en el ámbito de las Ciencias Sociales y Humanas de diversos “giros” siguiendo al giro lingüístico: el giro subjetivo, el giro afectivo, el giro hermenéutico, entre otros. En esta línea, aparece el “giro narrativo”, designación utilizada para referirse al interés por los relatos a través de los cuales otorgamos sentido a diversos procesos.¹

La noción de giro narrativo permite reconocer este interés en el marco de diversas disciplinas en las que la narración es concebida tanto como una forma de ser (una modalidad textual), de conocer (interpretar) o de hacer (en la organización de la vida social). La presencia de lo narrativo en la cultura

¹ Al igual que otros fenómenos del campo intelectual definidos como “giros”, también éste resulta difícil de situar en el tiempo. Sergio Visacovsky, desde la antropología, lo ubica en las décadas del 80 y 90. Cfr.: “el término “narrativa” irrumpió decididamente entre los años 1980 y 1990 en razón de nuevos programas de investigación basados, en buena medida, en el llamado *giro lingüístico* y en el desplazamiento epistemológico hacia modelos interpretativos (Geertz, 2003; Ortner, 1984; Turner, 1975; Turner y Bruner, 1986). Desde entonces, las narrativas fueron objeto de investigación en los temas más diversos, siendo especialmente capitales en los estudios sobre las experiencias y formas no oficiales de recuerdo, como las historias de vida de sectores subalternos (obreros, desocupados, mujeres, homosexuales, migrantes, etc.) con escasas posibilidades de hacerse escuchar o de participar en la producción de las historias oficiales (Visacovsky, 2016: 24).

puede así ser considerado en tres registros que se implican y se complementan: el teórico, el epistemológico y el metodológico.

En la discusión teórico-epistemológica, la narración adquirió una posición central, ante la dificultad del ideal positivista para justificar la validez de un conocimiento racional y objetivo sin caer en una recursividad difícil de evitar. (Esto es: si la producción de saber requiere de un método que lo valide a partir de la prueba y la argumentación, ¿cómo se puede justificar la prueba misma de ese saber? o, en otras palabras: ¿cómo probar la prueba?). Ante este límite, la forma narrativa, que no requiere de pruebas para su legitimación, pasó a ser reconocida dentro de la ciencia moderna (Lyotard, 1993: 49 ss.), no sólo en relación con la difusión de sus resultados –como por ejemplo en la divulgación científica– sino en el seno mismo del campo científico, empezando por reconocer el aspecto narrativo de las propias explicaciones.

En efecto, las narrativas técnico-científicas se constituyen, como señala Juan Carlos Gorlier, por medio de las mismas prácticas significantes que otras narrativas, esto es, a través de procedimientos relativamente metódicos y sistemáticos para reconstruir ciertos hechos, los que en este caso culminan en una “narración científica”. No obstante, a pesar de esta condición, el “juego de lenguaje” de la ciencia se pretende radicalmente distinto respecto de las narrativas cotidianas, para lo cual establece reglas específicas (como la eliminación de la ambigüedad, la búsqueda de univocidad del significado o la recurrencia a conceptos abstractos).

Por el contrario, en el ámbito de la historia, los desarrollos de la historiografía reconocen la importancia de la forma narrativa en su discurso y su incidencia en la producción de saberes que tradicionalmente se consideraban “objetivos” en tanto estaban basados en documentos del pasado. La pretensión de que los hechos pudieran “hablar por sí mismos”, permitió a la disciplina histórica desentenderse del análisis que las marcas que el propio lenguaje y la subjetividad dejan en el acto mismo de narrar. Con los desarrollos de la historiografía,

Hayden White, entre otros, demostró cómo la narratividad otorga a los hechos un significado que no es inherente a éstos. A diferencia de los anales que consisten solo en una lista de acontecimientos, o de la crónica que necesariamente concluye en el presente de su autor, el discurso histórico delimita un tema, establece un comienzo y un fin, otorga un orden causal a los acontecimientos, expone una voz narrativa y propone una valoración de los sucesos: en otras palabras, los “narrativiza”². Esta incorporación de lo narrativo dota a la realidad de una forma y una coherencia que los hechos en sí mismos no poseen:

El valor atribuido a la narratividad en la representación de acontecimientos reales surge del deseo de que los acontecimientos reales revelen la coherencia, integridad, plenitud y cierre de una imagen de la vida que es y sólo puede ser imaginaria. La idea de que las secuencias de hechos reales poseen los atributos formales de los relatos que contamos sobre acontecimientos imaginarios sólo podría tener su origen en deseos, ensoñaciones y sueños. (White, 1992: 38)

Los ejemplos anteriores refieren a disciplinas específicas, pero la narración opera en un nivel más general, como fundamentación misma de lo social, tanto marcando las relaciones entre los miembros como permitiendo explicar los procesos que atraviesa una sociedad. Al respecto, Andrea Smorti sostiene que:

[...] el pensamiento narrativo habla de la vida social no sólo porque es un sistema de conocimientos que se aplica a lo social, sino también porque se construye a partir de las relaciones sociales a las que por su parte modifica de un modo fructífero. Asimismo, la interacción social contribuye a conformar el pensamiento narrativo no sólo porque la vida social juega un papel decisivo en el desarrollo del pensamiento, de la inteligencia y de la vida afectiva, sino también, y fundamental-

² Hayden White propone una distinción entre “narrar”, actividad de relatar a partir de la explicitación de una subjetividad que asume la voz narrativa, y “narrativizar”, acción en la cual el relato se presenta desde la objetividad y la anonimidad.

mente, porque las distintas formas de interacción social pueden considerarse narraciones, al menos en un nivel operativo. (Smorti, 2001: 227)

Jean-François Lyotard (1993: 45 ss.) reconoce la preponderancia de la forma narrativa en la formulación del saber tradicional y entre las sociedades originarias. En éstas, además de constituirse en un intento de ordenamiento del mundo, ya sea natural (mitos de origen, por ejemplo) o social (relatos ejemplificadores o de formación, establecimiento de instituciones), la forma narrativa servía para definir criterios de saber relacionados con la conformación de competencias dentro de la comunidad al permitir distinguir claramente los distintos roles que cada uno podía ocupar —quienes podían ser héroes, quienes podían mandar, quienes debían obedecer, a quienes se debía enfrentar—y, a la vez, valorar las actuaciones de los personajes en la historia (legitimando las instituciones de esa sociedad). Junto con esta función, la narración establecía además los roles pragmáticos de narrador y oyente: quien narra justificaba su propio saber por haber sido protagonista de un acto anterior en el cual fue oyente.

Estos ejemplos confirman que la narración está en el origen mismo de las comunidades humanas y ha permitido a estas sociedades no solamente explicarse a sí mismas (sus orígenes, su constitución) sino también generar una base de legitimación para las prácticas establecidas. Las reglas pragmáticas establecidas en las narraciones primigenias terminaron constituyendo, pasado el tiempo, el lazo social, fundado en la comunicación de determinados saberes y el establecimiento de las competencias necesarias para participar de éste.

Es en el acto mismo de narrar “donde se ponen en juego las relaciones de la comunidad consigo misma y con su entorno. Lo que se transmite con los relatos es el grupo de reglas pragmáticas que constituye el lazo social” (Lyotard, 1993: 48). De esta manera, el lazo social se establece no sólo (o no tanto) por la significación del relato enunciado en sí

mismo, sino por el acto mismo de enunciarlo. Es entonces la existencia de prácticas narrativas (más que determinaciones demográficas o caracteres anatómicos) lo que entrelaza a los sujetos en una comunidad.

Lyotard, retomando la categoría propuesta por Wittgenstein, plantea que, en tanto discurso complejo, la narración no constituye un juego de lenguaje único sino que permite la coexistencia de muchos de ellos: en la forma narrativa convergen tanto enunciados denotativos, como interrogativos, valorativos, deónticos, etc. Es esta riqueza la que posibilita la existencia de un discurso totalizador capaz de asumir una gran cantidad de funciones, como se planteó arriba: por un lado la remisión a los orígenes (al explicarlos mediante un relato) lo conecta necesariamente con el tiempo y la memoria, ya sea bajo la forma de la repetición de la historia, ya bajo la forma de distintas readaptaciones que actualizan de manera particular los valores que sostienen la sociedad; por otro lado, retomando el par enunciación/enunciado y en relación a lo indicado respecto de su poder legitimador y constitutivo de lo social, lo que conforma el lazo social no es solamente la significación de la historia narrada (sus personajes, héroes y villanos, sus acciones librando la batalla entre el Bien y el Mal, su posibilidad de representar la identidad social estableciendo un “nosotros” distinto –opuesto– al “ellos” extranjero) sino el acto mismo de narrar, que permite configurar toda una serie de roles sociales: quiénes pueden ser narradores y por lo tanto portadores de un determinado saber y capaces de justificar determinadas acciones y sostener determinados valores. Siendo que “el lazo social está hecho de ‘jugadas’ de lenguaje” (Lyotard, 1993: 28), se debe tener en cuenta que las reglas del juego del lenguaje narrativo son externas a él: no están definidas de manera inmanente, sino que es la sociedad la que las fija. Además, en tanto juego, se inscribe en una lógica agonística, puesto que siempre presupone un combate contra o frente a un adversario. Por eso, asumir el rol de enunciadore de una narración tiene como fin pragmático (además de

afirmarse como sujeto dentro del orden social) lograr que el destinatario acepte no solo su lugar como “oyente” sino también los sentidos que se le presentan para su consideración: una narración busca imponer una determinada “mirada”, determinados “sentidos”.

En el siglo XX, la caída de los “grandes relatos”, lejos de suponer la anulación de la práctica narrativa, puso en escena una multiplicidad cada vez mayor de narraciones “pequeñas” a partir de las cuales se intenta explicar los fenómenos del acontecer cotidiano y, sobre todo, los conflictos que son la base de esos fenómenos. Si bien algunos autores (como Baudrillard, citado en Lyotard, 1993: 36n) consideran que la descomposición de los grandes relatos deriva en la disolución del lazo social y el paso de las colectividades sociales al estado de una masa compuesta de átomos individuales, son precisamente esas narraciones pequeñas, cotidianas, las que atraviesan a los sujetos y conforman la red que los relaciona y los contiene. Por ello, concluye Lyotard, los juegos de lenguaje –sobre todo aquellos que constituyen la existencia de las narraciones– son lo mínimo exigible para que haya una sociedad.

La recuperación de la narratología

A nivel metodológico, en el marco de la preocupación general por el relato que propone el giro narrativo, se produce una recuperación de una serie de conceptos y métodos elaborados en la década del 60 por la narratología. Esta disciplina, bajo cuyo rótulo se nucleara un grupo de semiólogos conocidos como “los narratólogos franceses”, quedó delineada en el número 8 de la Revista *Communications* (1966), titulado “El análisis estructural del relato”. En la introducción a este número, Roland Barthes comenzaba por reconocer la “universalidad” del relato y la amplitud de espacios en los cuales circula, para a partir de allí definir el objeto de la nueva disciplina. En ese texto decía:

Innumerables son los relatos existentes. Hay, en primer lugar, una variedad prodigiosa de géneros, ellos mismos distribuidos entre sustancias diferentes como si toda materia le fuera buena al hombre para confiarle sus relatos: el relato puede ser sopor-tado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado (piénsese en la Santa Úrsula de Carpaccio), el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación. (Barthes, 1970: 9)

Ante esta diversidad, y en el marco de las preocupaciones propias del estructuralismo, los narratólogos buscarán encontrar un principio de unidad, una estructura que permita un principio de clasificación:

Ante la infinidad de relatos, la multiplicidad de puntos de vista desde los que se puede hablar de ellos (histórico, psicológico, sociológico, etnológico, estético, etc.), el analista se ve un poco en la misma situación que Saussure, puesto ante lo heteróclito del lenguaje y tratando de extraer de la anarquía aparente de los mensajes un principio de clasificación y un foco de descripción. Para limitarnos al periodo actual, los formalistas rusos, Propp, Lévi-Strauss, nos han enseñado a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio del relator (del autor) –todas formas míticas del azar–, o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis por mucha paciencia que requiera poder enunciarla. (Barthes, 1970: 10)

A diferencia de este proyecto, en la recuperación de la narratología en los 80s, el objetivo ya no será encontrar una unidad –una “estructura común a todos los relatos”–; sino que, por el contrario, la narratividad será considerada un modo de abordaje general de distintos objetos, prácticas y procesos en el ámbito de las Ciencias Sociales y Humanas que la involucran. De allí que Mieke Bal, en el postfacio a la segunda

edición en inglés de *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1997) titulado “Tesis sobre el uso de la narratología para el análisis cultural” insista en que, si bien “no todo en la cultura es narrativo, prácticamente todo en la cultura tiene un aspecto narrativo o al menos puede ser percibido, interpretado, como narración” (Bal, 1997: 220 ss., nuestra traducción).

Tomando distancia del proyecto de la década de los 60s, la autora inmediatamente aclara que “el objeto de la narratología no es demostrar la naturaleza narrativa de un objeto”, lo que implicaría una circularidad del pensamiento en torno a la cuestión de la especificidad, dado que “¿de qué serviría demostrar la especificidad de algo que se encuentra inmerso en todos los resquicios de la cultura?”. Contra los presupuestos de la perspectiva estructuralista, Bal rechaza el establecimiento de categorías como un fin en sí mismo y el armado de tipologías como una supuesta manera de comprender los textos, ya que –aclara– no hay conexión lógica directa entre “clasificar” y “entender”; del mismo modo, critica la aplicación mecánica de conceptos y categorías, o su mera utilización instrumental, dado que si la narración debe ser considerada como una “actitud cultural”, la narratología debe entenderse como una perspectiva sobre la cultura.

Contra la reificación de modelos, la falta de diferenciación que “vuelve a la teoría redundante o inútil” y la ilusión de objetividad, la autora propone una perspectiva sobre la cultura a partir del estudio de la narratividad, no de un género o un objeto –el relato–, sino de un modo de expresión cultural, que implica tanto los textos y las lecturas, como los sujetos que participan en su producción.

Cine y narratividad

Según una versión muy instalada en la historia del cine, los hermanos Lumière no veían demasiada perspectiva en el recientemente inventado cinematógrafo, al que consideraban

“una invención sin futuro”³; es citado habitualmente que para Louis Lumière el invento constituiría principalmente un auxiliar de la ciencia. En cualquier caso, los hermanos jamás pudieron imaginar que el invento que acababan de concebir junto a su padre habría de convertirse en la más poderosa máquina de contar historias del siglo XX.

José Luis Sánchez Noriega (2000), al trazar una suerte de genealogía del cine, reconoce tres herencias en el desarrollo temprano del dispositivo: una dimensión documental, heredada de la fotografía, que predomina en las “vistas” de los hermanos Lumière; una dimensión espectacular, heredada del teatro, representada por Georges Méliès⁴; y una dimensión narrativa que proviene de la literatura y que para Sánchez Noriega, como para otros historiadores del cine, alcanza su madurez con D. W. Griffith. Es esta última dimensión la que llevó al cine a ocupar en el siglo XX, el lugar privilegiado que la novela había tenido en el XIX, ampliada ahora su recepción por la masividad del medio.

A pesar de que en distintos momentos históricos –fundamentalmente con las vanguardias– se han imaginado otras formas de articulación de las imágenes en movimiento, asociadas a la poesía, la música o la plástica, la narratividad parece propia de ciertas características de este medio. En *Estética del cine* (Aumont et al., 2005), los autores sostienen que el encuentro entre el cine y la narratividad no era inevitable, sino que se dio por razones de índole diversa, tanto de orden social como propias del dispositivo. Entre las primeras señalan la necesidad de encontrar legitimidad artística para un invento que frente a las artes establecidas, como la literatura

³ Se suele citar incluso una frase atribuida a Louis Lumière según la cual el cine era “una invención sin ningún futuro”. Thierry Frémaux, actual director del Instituto Lumière en Lyon, no acuerda con ésta, ya que según él: “los Lumière nunca dijeron, como se suele creer, que el cine no tenía futuro. La invención del cine es como *El hombre que mató a Liberty Valance*: puede que la leyenda sea más bonita, pero no está mal conocer la realidad” (Vicente, 2015).

⁴ Sánchez Noriega ubica acá también a la Escuela de Brighton.

y el teatro, no dejaba de aparecer como una atracción de feria; entre las segundas, ciertas características intrínsecas al medio, como la imagen figurativa, que lleva necesariamente a establecer una relación de representación, y la imagen en movimiento, que involucra una duración, y en consecuencia, una cronología, facilitaron la rápida puesta del cine al servicio de la narración.

Apoyando esta perspectiva, la dimensión narrativa aparece tempranamente, no sólo en cortos que poseen claramente una trama ficcional, como por ejemplo “El regador regado”, sino también en las “vistas” que pretenden sólo representar “un trozo de realidad”. ¿No es acaso “La salida de los obreros de la fábrica” un pequeño relato en sí mismo que expone una situación inicial y una final en dos espacios bien diferenciados: el adentro y el afuera, caracterizados como el espacio del trabajo y el del ocio, a través de los cuales transita el personaje colectivo de “los y las trabajadoras”? Y en esta simpleza, ¿no hay también un relato más amplio construido sobre esa gran puerta que se abre apenas unos segundos para cerrarse inmediatamente detrás de la masa indiferenciada de mujeres y hombres que salen alegremente distendidos, pura fuerza de trabajo, expulsada de la fábrica hasta el día siguiente en que, recuperados de la fajina, estén nuevamente en condiciones de servir a la producción?

Independientemente de los motivos, lo cierto es que desde sus orígenes el cine encontró un medio fértil donde desarrollarse en su capacidad narrativa, llegando a construir un lenguaje propio al servicio de ésta; y aun cuando el cine narrativo no sea la única forma que puede adoptar el discurso audiovisual, las técnicas de montaje, la construcción del espacio a partir del fuera de campo, la manipulación del tiempo, la construcción de puntos de vista diversos, constituyen hoy un lenguaje que, aunque usado en otros formatos y soportes (la televisión, la web, otros medios electrónicos), reconocemos como propio del cine⁵.

⁵ En esta línea, el INCAA define al término “película” como: “todo registro de imágenes en movimiento, con o sin sonido, cualquiera sea su soporte, destinado a su proyección, televisión o exhibición por cualquier otro me-



La salida de la fábrica de Lumière en Lyon, Louis Lumière (1895)

dio” (texto ordenado de la Ley de Fomento de la Actividad Cinematográfica Nacional N° 17.741, 2001). Esta definición reconoce que una película es independiente tanto del soporte en que se guarde como del medio a través del cual se transmite. Como señalan Alicia y Carlos Cáceres: “El cine no nombra exclusivamente el soporte, nombra en un sentido amplio la retórica, el lenguaje, la tecnología, nombra los procesos culturales, sociales y económicos que lo engendran y de los cuales, a la vez, da cuenta” (Cáceres y Cáceres, 2012: 185).

Política agonística y conflicto narrativo

La narración aparece entonces como una expresión cultural amplia que encuentra en el cine un soporte particularmente fértil para su desarrollo. Ahora bien, un elemento central de la narración es la noción de conflicto, esto es el enfrentamiento entre dos sujetos –protagonista y antagonista, (sujeto y antisujeto en la terminología greimasiana)–. Este enfrentamiento instaura la dimensión polémica, que es sustancial para que exista un relato.

Conflictos de género, clase, etnia, orientación sexual, edad, enfrentan a los personajes entre sí y dan cuerpo al relato. Pero es también en este punto donde los textos entran en relación con su exterioridad. En efecto, aun en aquellos textos que no refieren explícitamente a una realidad extratextual (como los basados en hechos reales, actuales o históricos, o aquellos que ubican sucesos ficcionales en una época histórica concreta), la forma en que se describen los conflictos que hacen a la trama da cuenta de una estructura de mundo (el representado) que puede ser fácilmente extrapolada al espacio social.

En los últimos años y en diferentes trabajos hemos profundizado en el desarrollo teórico de un marco general que contemple la distinción entre “lo político” y “la política” dentro de la teoría de los discursos sociales propuesta por el semiólogo argentino Eliseo Verón (Ruiz y Triquell, 2012; Triquell y Ruiz, 2014).

Como se recordará, en esta teoría Verón (1987) diferencia las definiciones descriptivas de lo ideológico y del poder –que refieren a formas históricamente establecidas– de las definiciones analíticas, que servirían como herramientas de análisis. En el primer caso, “la ideología” refiere a formaciones particulares que permiten reconocer y producir ciertos discursos (como el marxismo, el liberalismo, el fascismo, etc.) y el poder a la capacidad de imposición que otorgan determinadas instituciones (el gobierno, la escuela, la iglesia, etc.);

en el segundo, “lo ideológico” y “el poder” no se limitan a lugares explícitos de intervención sino que “atravesan de parte a parte una sociedad”, en tanto “esquemas de inteligibilidad del campo social”. En esta dimensión, lo ideológico refiere a la relación necesaria entre un discurso y sus condiciones sociales de producción, mientras que el poder “designa los efectos del discurso dentro de una determinada textura de relaciones sociales” (Verón, 1980: 154-156).

Siguiendo estas categorías, proponemos considerar “la política”, en una dimensión descriptiva, como la estructura (en las democracias representativas, en general partidaria) a través de la cual se disputa el poder político (también en términos descriptivos, esto es, como poder institucional), a través de una “ideología” (nuevamente, en términos descriptivos, esto es de determinada gramática de producción) y diferenciarla de “lo político”, como instancia analítica que permite observar, en la manera de representar las relaciones que sostienen la estructura social, la disputa por la imposición de determinados sentidos.

Esta distinción, que ha sido propuesta por otros autores, es teorizada en profundidad por Chantal Mouffe. Para esta autora, la diferencia entre “la política” y “lo político” descansa en la distinción heideggeriana entre una dimensión óptica y una ontológica, lo que permite distinguir dos tipos de aproximaciones diferentes: “la ciencia política que trata el campo empírico de ‘la política’, y la teoría política que pertenece al ámbito de los filósofos, que no se preguntan por los hechos de ‘la política’ sino por la esencia de ‘lo político’” (Mouffe, 2011: 15).

La autora sostiene que un aspecto esencial de esto último está dado por el antagonismo:

Para ser más precisa, ésta es la manera en que distingo entre ‘lo político’ y ‘la política’: concibo ‘lo político’ como la dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a ‘la política’ como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determi-

nado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político. (Mouffe, 2011: 16)

Y agrega:

[...] las cuestiones políticas no son meros asuntos técnicos destinados a ser resueltos por expertos. Las cuestiones propiamente políticas siempre implican decisiones que requieren que optemos entre alternativas en conflicto. (Mouffe, 2011: 17)

Para Mouffe, el desafío de la democracia pluralista no es eliminar el antagonismo sino “domesticarlo”, en la forma que ella denomina “agonismo”:

Este es el tipo de relación que he propuesto denominar ‘agonismo’. Mientras que el antagonismo constituye una relación nosotros/ellos en la cual las dos partes son enemigos que no comparten ninguna base común, el agonismo establece una relación nosotros/ellos en las que las partes en conflicto, si bien admitiendo que no existe una solución racional a su conflicto, reconocen sin embargo la legitimidad de sus oponentes. [...] Podríamos decir que la tarea de la democracia es transformar el antagonismo en agonismo. (Mouffe, 2011:27)

Es en este punto donde los textos audiovisuales adquieren su politicidad. No se trata de que el contenido expuesto sea “político” –lo que remitiría a una relación directa con “la política” en términos descriptivos–, sino de que en la manera de describir / representar las relaciones sociales se reconozca o se anule la dimensión agonística / antagonística que éstas implican, y esto se da, a nivel narrativo, en la construcción del conflicto.

La politicidad del conflicto

Cuando Eliseo Verón aborda el discurso político considera que lo específico de éste consiste en la dimensión polémica, esto es, en el enfrentamiento con otros discursos –“reales o posibles”– a los que confronta. De allí el título de su artículo, “La palabra adversativa”. No obstante, Verón observa esta dimensión exclusivamente en el nivel de la enunciación:

Es evidente que el campo discursivo de lo político implica un *enfrentamiento*, relación con un *enemigo*, *lucha* entre enunciadores. Se ha hablado, en este sentido, de la dimensión polémica del discurso político. La enunciación política parece inseparable de la construcción de un *adversario*. Esta característica plantea problemas relativos a los mecanismos de la enunciación en el discurso político. (Verón, 1996: 15, subrayado en el original)

Como se desprende de esta cita, encuentra la especificidad del discurso político en los mecanismos enunciativos. De hecho, cuando en este texto aborda el nivel del enunciado, lo hace para definir las entidades que se asocian a las figuras de la enunciación –el enunciador y los tres destinatarios– y los componentes, que dan cuenta de las competencias del enunciador: el componente descriptivo puede asociarse a su saber con respecto a la coyuntura; el componente didáctico a un saber general, universal; el componente prescriptivo a un deber-hacer; y el componente programático a un poder-hacer, con lo cual no se aborda la dimensión enunciativa propiamente dicha.

En otros trabajos hemos abordado “lo político” en este nivel –el de la enunciación– en la medida en que los discursos audiovisuales –como todos– participan de la lucha por la imposición de sentidos. Por este motivo, contemplamos la posibilidad de ampliar la definición veroniana de tres destinatarios (pro, para y contra) a todos los discursos y no limitarla a aquellos ligados al campo de “la política” (en términos descriptivos); su aplicación requerirá seguramente modificaciones de acuerdo con la manera en que, en los distintos discursos, se construya la relación de agonismo/antagonismo. No obstante, el hecho de que podamos reconocer estas construcciones en todo discurso –no sólo en aquellos que se identifican con la institución “política”– no hace sino confirmar que lo político, al igual que lo ideológico y el poder, constituyen dimensiones de análisis ineludibles a la hora de pensar la forma en que los seres humanos dotamos de sentido al mundo (Ver Triquell y Ruiz, 2014).

En este caso, proponemos abordar la dimensión de “lo político” en el nivel del enunciado, en la historia⁶, y específicamente, en la forma en que se estructuran los conflictos que se desarrollan en las tramas.

En cierto sentido, podemos decir que también en nuestras sociedades, al igual que en las primigenias a las que refiere Lyotard, los relatos establecen roles y funciones para los distintos grupos que conforman lo social. Evidentemente, dada la multiplicidad de historias narradas, estas estructuras carecen de la uniformidad que podemos reconocer en sociedades más cohesionadas, pero no por eso dejan de plantearse, ya para sostener los sistemas y formas de relación establecidos, ya para cuestionarlos.

En el nivel enunciativo, los discursos audiovisuales –como otros– participan de la lucha por la imposición de sentidos, a menudo señalando su diferencia –a través de relaciones intertextuales e interdiscursivas– con aquellos discursos con los que polemizan; pero a la par de estas operaciones, la configuración misma de los conflictos, en el nivel enuncivo, instauration igualmente la dimensión de “lo político”, independientemente de que éstos refieran o no a “la política”⁷.

Según Juan Carlos Gorlier, el conflicto podría suponer una disrupción de un “acontecer normal” de las cosas, pero por el contrario, para el autor, este es inherente a la realidad, y a partir de él se construyen las subjetividades; de allí que en las historias de vida que analiza, la narración del conflicto se torne necesaria para poder aprehenderlo y, de un modo u otro, “resolverlo”. De igual manera, los films narrativos no sólo “exponen” los conflictos del espacio social sino que también los “resuelven” –dentro de los films– al dotarlos de una

⁶ Recurrimos acá la diferenciación entre historia y discurso realizada por Benveniste.

⁷ Hay aquí una diferencia metodológica que es importante mantener como es aquella entre por un lado, protagonista y antagonista, que opera en el nivel de la historia (en el enunciado) y, por otro, prodestinatario y contra-destinatario, que opera en el nivel del discurso (enunciación).

sucesión, una cronología y una causalidad, propia de la forma narrativa.

Hay, en esta puesta en discurso, un doble juego en relación al espacio de lo social: por un lado, al representar los conflictos estos se hacen visibles, adquieren una dimensión que obliga a reconocerlos; por otro, en su resolución, la conflictividad se ve anulada y la inquietud que pudiera suscitar se ve tranquilizada por su resolución narrativa. Esto es lo que Raúl Beceyro cuestiona en films como *La lista de Schindler* (Spielberg, 1993) en los que, a pesar de la densidad histórica del conflicto planteado, el relato concluye en un final feliz:

Aunque parezca inconcebible, *La lista de Schindler*, que supuestamente habla del asesinato de seis millones de judíos, tiene un *happy end*. Y el final es feliz no sólo porque los judíos se salvan (porque los judíos del film se salvan) sino porque a causa de este escamoteo, los espectadores salen contentos de ver el film, sin ningún conflicto, porque el film los ha resuelto todos. (Beceyro, 2011: 21)

No obstante, si bien la forma narrativa clásica (expuesta por ejemplo en el Cine clásico de Hollywood) exige una resolución –en términos narrativos– a los conflictos planteados, no todos los textos operan en este sentido, ni lo hacen de la misma manera. Para Beceyro, de hecho, las “grandes películas” (las de Cassavetes, Antonioni o Tarkovsky) escapan a esta lógica.

Es en un punto evidente que la construcción que cada texto haga del o los conflicto/s en su trama y la forma que adopte la resolución narrativa (resolviendo o no, interpelando o no al espectador) será diferente, como diferentes serán también sus efectos. Es tarea de la narratología, recuperada por los estudios culturales, analizar estas diferencias, ya que allí puede leerse –esto queremos proponer– el modo en que nuestras sociedades conciben la dimensión agonística de lo social, interpretan los conflictos que la atraviesan y, en el mejor de los casos, los enfrentan.

BIBLIOGRAFÍA

- AUMONT, Jacques et al. (2005), *Estética del cine*, Paidós, Buenos Aires.
- BARTHES, R. et al. (1970), *Análisis estructural del relato*, Premia Editora, Puebla.
- BAL, Mieke (1997), *Narratology. introduction to the theory of narrative*, 2ª edición, University of Toronto Press, Toronto. Disponible en: https://issuu.com/ubormetenga/docs/__narratology__introduction_to_the_theory_of_narra
- BECEYRO, Raúl (2012), “Los límites. Sobre *La lista de Schindler*”, en *TOMA UNO, Revista del Departamento de Cine y Tv*, año 1, N° 1, Facultad de Artes, UNC, Córdoba, pp. 19 – 24. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/8579>
- CÁCERES, Alicia y CÁCERES, Carlos (2012), “El cine ha muerto. ¡Larga vida al cine!: El plan de fomento del INCAA ante el desarrollo de la tecnología HD”, en *TOMA UNO, Revista del Departamento de Cine y Tv*, año 1, N° 1, Facultad de Artes, UNC, Córdoba, pp. 177-190. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/8579>
- FOUCAULT, Michel (1999) [1970], *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona.
- GORLIER, Juan Carlos (2004), *Comunidades narrativas. El impacto de la praxis feminista sobre la teoría social*, Ediciones Al Margen, La Plata.
- LYOTARD, Jean-François (1993), *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid.
- MOUFFE, Chantal (2011), *En torno a lo político*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- RUIZ, Santiago y TRIQUELL, Ximena (2012), “Cuando la forma es política: Dispositivos narrativos en *Historias Mínimas* (Sorín, 2002) e *Historias Extraordinarias* (Llinás, 2008)”, en SAVOINI, Sandra y DE OLMOS, Candelaria (comp.), *¿Cómo nos contamos? Narraciones audiovisuales en la Argentina del*

Bicentenario, Ferreyra Editor, Córdoba, pp. 139-157.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000), *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Buenos Aires.

SMORTI, Andrea (2001), *El pensamiento narrativo. Construcción de historias y desarrollo del conocimiento social*, Mergablum, Sevilla.

TRIQUELL, Ximena y RUIZ, Santiago (2014), “La dimensión política de los discursos sociales”, en *De signos y sentidos*, N° 15, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, pp. 123-136.

TRIQUELL, Ximena y RUIZ, Santiago (2013), “Historias mínimas o extraordinarias: La dimensión política de la narración cinematográfica”, en *Avances*, Revista del Área Artes del CIFYH, N° 22, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, Córdoba, pp. 279-290.

VERÓN, Eliseo (1987), *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires.

VERÓN, Eliseo (1980), “La semiosis social”, en MONTEFORTE TOLEDO, M. et al., *El discurso político*, UNAM y Ed. Nueva Visión, México, pp. 145-165.

VERÓN, Eliseo (1996), “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”, en VERÓN, E. et al., *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Hachette, Buenos Aires, pp. 13-26.

VERÓN, Eliseo (1978), “Discurso, poder, poder del discurso”, en *Anais do primeiro colóquio de Semiótica*, Ed. Loyola e Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

VISACOVSKY, Sergio (2016), “Lo narrativo y la investigación antropológica sobre la producción de historias” en Myriam Jimeno, Carolina Pabón, Daniel Varela e Ingrid Díaz (editoras), *Etnografías contemporáneas III: las narrativas en la investigación antropológica*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

WHITE, Hayden (1992) [1987], *El contenido de la forma. Narrativa, Discurso y Representación Histórica*, Paidós, Barcelona.

Notas periodísticas

VICENTE, Alex (2015), “Los 46 segundos que iniciaron la odisea del cine. Una exposición en París homenajea a los Lumière en el 120 aniversario del cinematógrafo”, en *El país*, 20 de marzo de 2015.

Disponible en:

https://elpais.com/cultura/2015/03/19/actualidad/1426790246_833183.html

ENTRE VÍCTIMAS E IMPUNES. REPRESENTACIONES DE LA JUSTICIA EN EL CINE POLICIAL ARGENTINO

Laura A. Abratte

La justicia es un invento como la religión
para que los débiles crean en medio de sus miserias
“El Alemán”, en *La plegaria del vidente*

Las representaciones de la justicia en el cine argentino ocupan un lugar primordial en la trama de aquellos films que, en términos amplios, podemos identificar dentro del género policial. Dentro de éstos, si bien no todos recurren a los cánones clásicos del género, sí es posible reconocer personajes y estructuras narrativas propias de éste. En este artículo, nos proponemos observar de qué manera aparece representada la justicia en tres películas argentinas, ligadas al género: *El secreto de sus ojos* (Juan José Campanella, 2009), *La plegaria del vidente* (Gonzalo Calzada, 2011) y *Betibú* (Miguel Cohan, 2014).

Gérard Genette afirmaba que cada época tiene su sistema de verosimilitud; la nuestra tanto como las otras. Y la historia de la crítica sólo está hecha con juicios fundados en el sistema de verosimilitud vigente en una época, en particular, en sus teorías científicas (Genette, 1972: 61). En la misma línea, Marc Angenot entiende que la discursividad social de determinado momento histórico indica límites a lo pensable y lo decible, señalando que:

La tónica produce lo opinable, lo plausible, pero también está presupuesta en toda secuencia narrativa, constituyendo el orden de la veridicción consensual que es la condición de toda discurs-

sividad, y que sostiene la dinámica de *encadenamiento* de los enunciados de todo tipo. Ciertamente, esta tópica implica “lugares” transhistóricos, cuasi universales: “hay que tratar de la misma manera hechos semejantes (regla de justicia), “el fin justifica los medios” (*topos* proairético)... Sin solución de continuidad, engloba implícitos y presupuestos propios de una determinada época y sociedad. (Angenot, 2010: 39).

Para iniciar este recorrido nos interesa recuperar estos postulados entendiendo que por un lado el verosímil de época puede o no funcionar apoyando o reforzando el verosímil fílmico. Es esta relación la que particularmente nos llama la atención en cuanto a las representaciones que se ponen en circulación y nos preguntamos si refuerzan o no ciertos estereotipos sociales.

Cabe destacar que el verosímil fílmico se apoya en distintos procedimientos: En primer lugar, las configuraciones espacio-temporales. En nuestro caso, los tres films transcurren en Argentina y se ubican en un pasado reciente, con referencias a un momento histórico relativamente cercano –la dictadura militar argentina–. En segundo lugar, el verosímil se sostiene en la relación entre espacios y personajes: en el caso de *Betibú* el crimen de un personaje adinerado ocurre en un country; en la película de Calzada, los márgenes de la ciudad asociados a la pobreza y la exclusión serán sede de los hechos más atroces. En el medio de estos extremos, encontramos los personajes de *El secreto de sus ojos*, en gran medida empleados asalariados con un nivel medio de vida. Finalmente, los procedimientos de iconización de los actores permiten recurrir a ciertos estereotipos sociales como refuerzo verosímilizante. Aparecen así los policías o integrantes del poder judicial caracterizados como corruptos en la mayoría de los casos, o bien, ineptos. Asimismo, los roles temáticos bajo los cuales se presentan los personajes se mantienen a lo largo del film exceptuando al detective y al culpable. El primero de ellos, quizás porque la figura detectivesca no encaja con el verosímil del film argentino, se enmascara bajo otro tipo de haceres: escritores, periodistas o personajes laterales del sis-

tema judicial que en el proceso narrativo terminan quedando excluidos o bien siendo víctimas de éste. La particularidad es que son estos actores los que portan el sistema de valores que estará en juego. Por su parte, el culpable (el asesino) requiere un enmascaramiento especial ya que puede estar frente a nosotros todo el tiempo bajo cualquier otro rol temático hasta que la verdad se descubra (si es que eso ocurre). En este caso, el ocultamiento refiere a elementos propios del género policial y aporta al verosímil intratextual.

Betibú

Pedro Chazarreta, un empresario reconocido y millonario, ha sido encontrado muerto. Ante esto, el periódico más importante del país decide convocar a la prestigiosa escritora Nurit Iscar (apodada Betibú) para que escriba la historia del resonante crimen. La investigación para su texto no la hará sola, dos periodistas acompañarán su camino: Jaime Brena y Mariano Saravia. El primero representa la experiencia ya que posee una reconocida trayectoria en la sección policiales, el segundo es “la joven promesa” recién llegada al periódico. Sin embargo, una sucesión de muertes hará que aquel primer crimen cuya historia pretenden contar sea sólo el primero de varios cuya conexión intentarán dilucidar.

Según Claudia Piñeiro, autora de la novela *Betibú* sobre la cual se realizó el guion del film, es muy difícil lograr hacer verosímil a un policía que investigue honestamente, tanto en nuestro país, Argentina, como en varios de la región (Piñeiro, 2012). Esta afirmación surge a partir del interrogante acerca de los motivos por los cuáles no ubica detectives o policías en los roles de investigación. Sin negar que haya policías honestos, Piñeiro sostiene que en el inconsciente colectivo de la gente hay policías que pertenecen a bandas de secuestradores o de asaltantes de carreteras. Nos preguntamos entonces: ¿para obtener un relato verosímil, es necesario reforzar el estereotipo? Las consecuencias en tér-

minos narrativos de esta concepción se verán materializadas en el film.

Dentro de las tres películas que abordamos en este análisis, *Betibú* es la única que desde su clasificación se reconoce dentro del género policial. En ella, una escritora y dos periodistas de la sección policiales iniciarán la búsqueda de indicios tendientes a reconstruir la historia que se oculta detrás de la muerte de Pedro Chazarreta. Nurit Iscar, novelista reconocida, se mudará a vivir en el mismo country en el cual ocurrió el crimen para poder escribir sobre el hecho y cada interrogante la irá guiando hacia una nueva pista. Un dato no menor es que Pedro Chazarreta estuvo en el Liceo Militar donde formó con sus amigos de la juventud un grupo denominado “Las Furias”. Casualmente, todos estos mueren en circunstancias confusas. Los sucesos inicialmente inconexos comienzan a relacionarse y es allí donde aparece aludida una especie de institución responsable de todo lo sucedido. Las prácticas sádicas y de carácter aleccionador que refieren a esa etapa de la vida de estos personajes, se asocian a la institución militar.

“La organización” es el nombre de una entidad que funciona por encima de cualquier poder democrático. Se presenta a modo de un grupo de sicarios organizados que por dinero o para mantener sus actividades ocultas, se encargan de cometer los delitos. Es tan poderosa que evita que se publiquen noticias e incluso da órdenes al comisario como si fuera su súbdito. El comisario Venturini interpretado por Lito Cruz está también subordinado a “La organización” y colabora con ésta en el encubrimiento de los verdaderos culpables de los asesinatos. Nadie está exento de ser un objetivo de ésta. Así, lo que en principio es sólo un crimen se convierte en una seguidilla de muertes, entre las cuales la de Chazarreta será sólo una de tantas.

Salvo unas escasas tomas localizadas en Estados Unidos (ya que uno de los crímenes ocurre allí), todas las referencias espaciales de la película se ubican en Argentina y casi exclusivamente en Buenos Aires.

Sobre la trama se imprimen dos temporalidades, indicando un cambio de época, esto se plasma en la figura de los periodistas, uno al borde del retiro “voluntario” y desplazado de su función por un joven recién llegado que se hará cargo de los policiales. Se contraponen así, las tecnologías asociadas a las nuevas generaciones con la vieja escuela representada en la forma de hacer periodismo de Jaime Brena.

Mientras que el joven Mariano Saravia prioriza las vías telefónicas y la información por internet para obtener datos, Brena se mueve en la calle, en los archivos, en la sala de autopsia. Sus años en el área le han permitido consolidar vínculos con sus fuentes. A lo largo del film descubrimos que Saravia nunca quiso estar en esa área ni tiene antecedentes en ese tipo de trabajo, lo que da cuenta de que el apartamiento del cargo al experimentado periodista le llega a modo de castigo y no por una cuestión de capacidades profesionales. Esto es señalado por el propio personaje en términos de autocrítica “hablé de más”, implicando la censura en el propio funcionamiento del medio gráfico y el modo en que se justifica el recambio generacional en la sección policiales del periódico *El Tribuno*.

El country marca la existencia de un mundo cerrado al cual la escritora y los dos periodistas deben ingresar. Los límites materiales (portón de ingreso, guardia, identificación, etcétera) son remarcados en el film como forma de diferenciación de dicho espacio. Dos aspectos se implican en torno a lo ocurrido: si el crimen fue allí, hay un asesino en el country, un vecino o parte del personal que es una amenaza para todos; si no fue así, aquel mundo que se cree tan seguro es altamente vulnerable por la violencia del afuera. Sin embargo, la vida continúa con sus rutinas como si nada hubiera pasado y Nurit Iscar lo nota cuando el abogado y vecino de Pedro continúa saliendo a correr habitualmente por el barrio.

Brena, Nurit y Saravia irán hilando y conectando los crímenes, sin embargo, el director del periódico y el comisario interrumpirán a último momento la posibilidad de que algo

de lo ocurrido sea difundido. Medios, las autoridades policiales y una organización económica misteriosa y muy poderosa serán los responsables de que la verdad nunca se sepa. La justicia y los medios son títeres de un poder mucho mayor cuyo valor de cambio es el dinero.

El secreto y la plegaria

Nada te turbe,
nada te espante,
todo se pasa,
Dios no se muda;
la paciencia
todo lo alcanza;
Quien a Dios tiene
Nada le falta
Sólo Dios basta.
(Santa Teresa de Ávila)¹

Tanto *El secreto de sus ojos* como *La plegaria del vidente* pueden ser considerados dentro del drama y el suspenso. No obstante, la estructura del relato remite a la del policial.

En *La plegaria del vidente*, el film comienza en términos narrativos con la aparición del cadáver de una prostituta en las afueras de la ciudad de Mar del Plata. El caso será asignado al comisario “Vasco” Bilbao, reconocido y renombrado investigador policial en el pasado, pero con un presente sombrío y una carrera destruida. Las muertes recién comienzan, sin embargo, hay algo en ellas que se vincula con un terrible caso ocurrido 20 años antes. Un vidente, Mauro, y un periodista de los márgenes, Riveros, serán quienes ayuden a atar cabos y quienes colaborarán con la tarea de Bilbao a quien, de a poco, tanto la fuerza policial como los representantes del poder judicial, irán dejando cada vez más solo y marginado en la búsqueda del culpable.

En *El secreto de sus ojos*, tras más de dos décadas jubilado y con intenciones de escribir una novela, Benjamín Espósito

¹ Plegaria que reza el vidente a lo largo del film *La plegaria del vidente*.

decide contar un caso que marcó su historia personal: Liliana Colotto fue violada y asesinada en su propia casa por Isidoro Gómez. El protagonista en ese momento era empleado del poder judicial y, si bien no era específicamente su tarea, presencié la escena del crimen y conoce al marido de la víctima, Ricardo Morales. Ese hombre devastado por lo ocurrido y la atrocidad del hecho, hace a Espósito prometer que encontrará al responsable y lo llevará a juicio, lo que consigue con la colaboración de Pablo Sandoval, su asistente y compañero, e Irene, con quien sostiene una relación amorosa. La dictadura militar argentina marca un giro importante en el destino de los personajes: Sandoval muere, Espósito debe retirarse a Jujuy para salvaguardar su integridad y se distancia de Irene, quien no corre riesgos ya que pertenece a un sector social acomodado de Buenos Aires, lo que de golpe marca las grandes distancias en las posibilidades de cada uno. En ese contexto histórico, Isidoro recupera la libertad y pasa a formar parte del gobierno de facto.

En relación a los espacios, ambas historias se ubican en espacios urbanos: en el primer caso, en la Ciudad de Buenos Aires y en el segundo, en la ciudad de Mar del Plata. Muy lejos de la imagen turística habitual, en este caso, la ciudad se muestra hundida en la oscuridad, sus casas derruidas y los ambientes descriptos, aunque en uso, se muestran visualmente abandonados.

Las cronologías que presentan ambos films los acercan entre sí. El crimen en la película de Campanella se ubica unos años antes del golpe de estado de 1976 en Argentina y tras 25 años vuelve a retomarse a partir del proyecto literario de Benjamín Espósito. En el caso de *La plegaria del vidente* una serie de asesinatos a prostitutas comienzan a ser investigados por el Vasco durante la dictadura. Más de 20 años después, vuelven a aparecer los cuerpos muertos mutilados con las mismas características de aquellas épocas y todo parece indicar que se trata del mismo criminal.



El secreto de sus ojos, Juan José Campanella (2009)

No obstante, el manejo del tiempo en el relato es diferente: mientras que en *El secreto de sus ojos* se identifica claramente pasado y presente, en *La plegaria del vidente* se mezclan pasado, presente y futuro de forma constante y se apela a un recurso particular que es la visualización de los sueños premonitorios del vidente. En ambos casos, las víctimas son mujeres. En la película de Calzada, el ensañamiento se mues-

tra en la mutilación de los cuerpos, las inscripciones (“putas”) y los golpes post mortem. En ambos films mueren otros personajes que se vinculan complementando la trama principal, pero la tortura y violencia contra los cuerpos previa al crimen se da sobre los cuerpos femeninos.

En el caso de la película de Campanella, la impunidad del culpable está asociada a la dictadura militar. Reclutado por el gobierno de facto, el asesino recuperará su libertad. En cambio, los criminales en el film de Calzada integran el poder, la dictadura ha consolidado su posición y le ha otorgado mayores atribuciones. Traiciones y complicidades se tejen a fin de cubrir lo que el jefe policial ordena: constantemente, la policía bonaerense será mencionada como “La maldita” para dar cuenta del nivel de corrupción e impunidad con el cual se manejan estas fuerzas. El verticalismo en la institución policial y las limitaciones del poder judicial sin el apoyo jerárquico son marcadas reiteradas veces. A esto se suma que el jefe es llamado “el Alemán”, término asociado al nazismo en el film.

Los medios cumplen un rol importante en la toma de decisiones de la policía y asimismo son funcionales a los encubrimientos e impunidad de los poderosos y sus delitos. Paradójicamente, un periodista será el único no involucrado en los hechos criminales y quien podrá acceder a la verdad.

A modo comparativo, podemos decir que en *El secreto de sus ojos* un crimen, como hecho policial, contra la vida de una mujer se redimensiona ante la ausencia del estado democrático, llevando a la libertad del asesino y ubicándolo en un lugar de poder, se lo incorpora a las instituciones y queda impune. En este sentido, la dictadura es la responsable de la libertad y la impunidad del culpable. En el caso de *La plegaria del vidente*, los peores personajes de las fuerzas policiales han perdurado e incrementado su poder gracias a la dictadura y en el presente su impunidad no tiene límites. El caso representado da cuenta de lo que un jefe corrupto y asesino puede llegar a hacer a través de las instituciones para cubrir sus intereses personales. A partir de allí todo el sistema se encuentra corrompido.

En *El secreto de sus ojos*, sabemos quién mató a Liliana Colotto, pero luego de atrapar al culpable éste es liberado. La justicia por ese delito queda pendiente hasta el final del film en el que se devela lo que ha ocurrido con Isidoro Gómez.

En *La plegaria del vidente*, el o los asesinos son hasta el último momento desconocidos para el espectador. Los indicios se irán sumando por parte del personaje del Vasco, quien será el que debele el misterio. Para la opinión pública, el gran renombrado investigador será el culpable y se lo vinculará a una red de trata. El mundo no es justo, dirá el Alemán, jefe de la policía bonaerense, por eso él vive, ha matado y se le ha pagado muy bien por ello mientras otros mueren. Para el Vasco, el mundo es el infierno. En este caso, la verdad no será nunca aquella que a través de los medios podremos saber, la verdad es individual y para unos pocos. Sin embargo, que el único que sepa sea un periodista y que una fiscal haya intentado (aunque infructuosamente) apoyarlo, que haya existido un “Vasco”, señala en algún punto que no todo está perdido, que todavía hay gente dispuesta a pelear por la verdad a –algunos más tímidamente que otros–, con más o menos herramientas o apoyo, pero todos interactuando en el mismo sistema.

En *El secreto de sus ojos* lo que no hace el poder judicial como institución del estado que debe garantizar la justicia lo termina realizando el esposo de la víctima de manera individual. En *La plegaria del vidente* las víctimas son excluidas y marginadas, sin embargo, su actividad desde los márgenes se vincula fuertemente con el poder político y policial. Aquí sólo accedemos a la verdad, a los responsables de los atroces homicidios y la trama de poder que esconden, que se llevará también la vida de varios personajes. Se presenta un sistema en el que los protagonistas han incrementado su poder durante la dictadura a límites que excede las dimensiones institucionales, y que se impone más allá de los cargos y responsabilidades.

El poder judicial se halla limitado al amparo de quien ocupe un cargo superior. Sin embargo han triunfado los malos. El proceso ha dejado su huella en la perduración de ciertos

hombres en los lugares de poder, por ello Isidoro Gómez logró quedar libre y alinearse al poder de facto. Por eso el Alemán, quien gerenciaba prostíbulos en los 70, hoy es jefe de la bonaerense. No hay lugar para los buenos. Sin embargo, esto no es una réplica al sistema en sí mismo, sino a quienes en Argentina han ocupado los espacios desde donde se imparte la justicia.

Espósito y el Vasco, dos personajes muy distintos, han visto y experimentado la injusticia y la impunidad en carne propia, la han sufrido. Sin embargo, la ilegalidad también alcanza a los buenos: el Vasco le dispara en la frente a un hombre esposado, Morales mantiene prisionero al asesino de su mujer durante 25 años. ¿Los justificamos? Narrativamente, sí. En el esquema axiológico propuesto en los textos, lo justo se ubica en límites confusos y peligrosos para pensar socialmente aquello que entendemos como justicia.

En ambos films la verdad no puede ser develada o entendida sin esa mirada hacia el pasado. De algún modo, la impunidad, la injusticia y los crímenes atroces que nos persiguen del pasado al presente representan una nefasta herencia dictatorial y señalan al mismo tiempo –entre cierto escepticismo y horror– que todavía queda mucho por hacer.

Recuperando el marco teórico más amplio en el cual se inserta esta publicación pensamos cómo la construcción del verosímil filmico aporta el refuerzo de ciertos estereotipos sociales en los cuales, según los casos analizados, las representaciones de la justicia refieren a instituciones ausentes, subordinadas a poderes económicos o dominadas por la corrupción. De allí que la búsqueda de la verdad se deba sólo a las motivaciones individuales de unos pocos personajes que, en su búsqueda anhelan la justicia, pero que, en ese recorrido, se encuentran con la muerte como es el caso de *La plegaria del vidente* y *Betibú*, o escapando de ella, como en *El secreto de sus ojos*. De los tres films, este último es el único en el cual aparece la instancia de sanción en relación al crimen, pero ésta es concretada por el esposo de la víctima y no por las institucio-

nes legítimas –de allí que lejos de ser justicia esté en realidad más asociada a la venganza, algo que el film no distingue–.

A partir de los desarrollos teóricos de Ruiz y Triquell (2012), en estos textos es posible observar de qué manera se ponen en disputa sentidos atinentes al funcionamiento de las instituciones del poder judicial, específicamente, el lugar otorgado a las fuerzas de seguridad, a partir de la naturalización de su mal desempeño, la corrupción y la connivencia con el mundo delictivo. Estas representaciones, que hacen a la dimensión de lo político, en tanto espacio de lucha por la imposición de sentidos, refuerzan estereotipos en pos de lograr un verosímil narrativo, pero al hacerlo, contribuyen a instalarlos y sostenerlos.

La verdad, otro valor jerarquizado en el relato y que constituye el motor que impulsa la búsqueda de los protagonistas, es accesible sólo para unos pocos personajes, pero también para el espectador. Finalmente, resolvemos el acertijo, sabemos con cierta certeza lo que pasó y eso, se supone, es más que suficiente en un mundo como el expuesto.

Las temporalidades indican que pasado, presente y futuro tienen una conexión ineludible, el ayer explica el hoy y define el mañana. El refuerzo del estereotipo en cuanto a las representaciones de la justicia que proponen estos films produce una escisión importante entre el valor de aquello que socialmente consideramos justo (encarnado por individualidades con destinos trágicos), la justicia como institución que debería velar por los derechos de todos y el cumplimiento de las leyes. En este aspecto, no hay relato heroico, por el contrario, los personajes comprometidos con las víctimas y la injusticia se llevarán la peor parte.

BIBLIOGRAFÍA

ANGENOT, Marc (2010), *El discurso social. Los límites de lo pensable y lo decible*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

GENETTE, Gérard (1972), “La escritura liberadora: lo verosímil en la Jerusalén Liberada del Tasso”, en AA.VV., *Lo*

verosímil, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 31-61.

RUIZ, Santiago y TRIQUELL, Ximena (2012), “Cuando la forma es política. Dispositivos narrativos en *Historias Mínimas* (Sorín, 2002) e *Historias extraordinarias* (Llinás, 2008)”, en SAVOINI, Sandra y DE OLMOS, Candelaria, *Cómo nos contamos. Narraciones audiovisuales en la Argentina del Bicentenario*, Ferreyra Editor, Córdoba, pp. 139-157.

Notas periodísticas

Diario *El Comercio*, Suplemento Cultura “Es muy difícil hacer verosímil a un policía honesto” Entrevista a Claudia Piñeiro. Página C2. Publicado el día 2 de abril de 2012.

Corpus audiovisual

El secreto de sus ojos (Juan José Campanella, 2009).

La plegaria del vidente (Gonzalo Calzada, 2011).

Betibú (Miguel Cohan, 2014).

EL KIRCHNERISMO EN EL CINE DE FICCIÓN ARGENTINO

Martín Iparraguirre

El kirchnerismo –entendiendo bajo esta dominación una determinada manera de pensar y actuar la política, formada durante los años que abarcan las presidencias de Néstor Kirchner (2003 - 2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007 - 2015)–, propició una progresiva ampliación del espacio de lo político en todos los ámbitos de la vida civil al recuperar la presencia del Estado, en base a una noción del conflicto como instancia intrínseca de las dinámicas internas e institucionales de la sociedad. Si se tuviera que caracterizar la llamada “era K”, desde todos los espectros ideológicos probablemente habría una única coincidencia que cada quien valoraría a su modo: la de ser un movimiento que promovió la recuperación de la política como herramienta de transformación y articulación de la sociedad. La famosa idea de la “grieta” lo sugiere por otros medios: odiados o amados por igual, los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández han conformado un dilema que condensó los afanes, ansias y desvelos de los analistas políticos y los actores de poder del país, pero también de gran parte de la propia sociedad civil, de los simples ciudadanos argentinos que se vieron profundamente transformados por sus acciones u omisiones.

Sin embargo, los considerandos precedentes se enfrentan con una constatación respecto del cine argentino de ficción, que toma la forma de una ausencia: ¿cómo se vio reflejado el

kirchnerismo en las historias que se filmaron durante la época en que acontecía? A diferencia de otros movimientos políticos como el alfonsinismo o el menemismo, el kirchnerismo aparece como un gran fuera de campo en el cine de ficción argentino que se filmó en su misma época, un ente ausente de las pantallas cuyo silencio se vuelve por eso mismo atronador. Una revisión atenta de la producción de los últimos años permite constatar incluso que prácticamente no hay películas de ficción que lo nombren explícitamente, sea tanto para elogiarlo como para criticarlo. Quizás la referencia más explícita ocurre en una película cordobesa, *El grillo* (2014), de Matías Herrera Córdoba, que nombra al kirchnerismo para caracterizar a su protagonista, una actriz que intenta superar el duelo por la muerte de su marido en un tórrido verano cordobés; en una escena, la protagonista enuncia un monólogo donde repasará la historia de su militancia y sus opciones políticas relacionadas a la izquierda, para concluir al final: “supongo que ahora soy kirchnerista”. Pero no se trata más que de una mención al paso que busca caracterizar a un personaje antes que orquestar una interpretación de los gobiernos kirchneristas, aunque se puede decir por eso mismo que sugiere la existencia de una lectura extendida en la sociedad sobre esas gestiones gubernamentales.

Nuestro objetivo es entonces dar cuenta de este aparente dilema; para ello iremos en busca de las huellas de ese tiempo político en las películas de ficción que fueron sus contemporáneas: ¿qué conflictos sociales, qué antagonismos contruidos en esas tramas que parecen eludir la realidad pueden dar cuenta de la presencia del kirchnerismo?; ¿qué visiones, qué representaciones y relatos construyen sobre el poder, sobre el rol del Estado, sobre la vida institucional, social y política argentina?

Nuestra pregunta inicial, empero, fue otra: ¿cómo pensar el kirchnerismo?, ¿cómo caracterizar ese tiempo que aún le tocaba protagonizar? Se trata de una cuestión imposible de saldar en este trabajo, que acaso tuvo que tomar una posición: recuperar esa vocación política como línea de investigación.

Porque si algo resulta indiscutible en los últimos 14 años es que Argentina ha venido viviendo un proceso de profunda politización de todos los ámbitos de su sociedad a partir de la acción de gobierno del kirchnerismo, que acaso se puede explicar en gran medida como un proceso de reacción frente al vaciamiento de la política practicado en la década precedente, bajo la doctrina neoliberal, que proponía un modelo de país organizado desde la hegemonía del mercado (que nada casualmente hoy vuelve a ser el eje de la disputa política bajo el nuevo gobierno de Mauricio Macri).

Desde este punto pudimos construir el eje para este trabajo: ¿cómo se refleja la opción política-antipolítica en el cine de ficción argentino? Se trata de una dicotomía que sintetiza los conflictos que atravesaron de parte a parte los doce años de gobierno kirchnerista y aún hoy sigue articulando las tensiones de la escena pública del país. Aunque la categoría implica otra concepción que le es inherente: la del conflicto como forma natural de articulación democrática entre los diferentes actores y grupos sociales, que pugnan por sus propios intereses. En palabras de Carlos María Vilas:

El conflicto es inherente a la política por varias razones. Ante todo, porque la pluralidad social genera una diversidad de objetivos, medios y modos de acción promovidos por los diferentes grupos sociales. La sociedad es una constelación estructurada de interacciones individuales y colectivas: de cooperación y armonía, pero también de aversión y confrontación (Vilas, 2013: 58).

El presente trabajo se propone entonces analizar las representaciones cinematográficas que pueden dar cuenta de estas novedades producidas en la sociedad argentina durante la última década a partir de la forma en que representaron la política, el poder y los conflictos sociales que escenifican.

La presencia de la militancia

“¿Cómo leer lo político en el cine argentino? Desplazado, larvado, aludido o nombrado con violencia hasta el hartazgo,

raramente encontramos una mención directa a la política”, afirma Nicolás Prividera (2014: 234), que vislumbra un límite epocal en el Nuevo Cine Argentino (NCA): su apoliticidad, interpretada por el también director como un complejo heredado de la pesadilla de la dictadura militar tanto como de su continuidad cultural a través del menemismo.

El NCA surge bajo el menemismo pero no como reacción (como si lo fue en su momento la generación de HIJOS, por ejemplo), sino como resultado de la derrota de la primavera alfonsinista: son los derrotados del menemismo, como dijimos –los chicos de *Pizza, birra, faso* y el Rulo de *Mundo Grúa*–, sus primeros protagonistas. Lo que aparece es lo que el sistema ocultaba (...), pero sin que termine de explicitarse su sentido político (como si los films asumieran la falta de perspectiva de sus personajes): en aquel primer momento exponer a los marginales parecía suficiente provocación. Pero el futuro del NCA se quedó en esa exhibición de miserias (sin profundizar en el mundo que había parido esos personajes o su propia apatía), con el paradójico resultado de que la política parece desde entonces proscripta de ese cine joven (Prividera, 2014: 40-41).

Se trata de un síntoma de época, que se traduce en una “virtual desaparición de la realidad –que sólo parece resistir en el revitalizado cine documental–, que ya no se debe a la censura de una dictadura (como la que ahogó al radicalizado modernismo del NCA de los sesenta), sino a la negación política de una generación que creció con y no contra el menemismo” (Prividera, 2014: 54). Aun así, el hecho de que la ficción del NCA haya limitado las referencias explícitas a la realidad política del país no implica que no haya intentado pensar la “década K”, empezando por esa característica que le resulta neural: las formas que asume la política. La militancia es el ejemplo más claro, acaso por la centralidad que esa práctica ha adquirido en el imaginario social y en el discurso mediático y político durante la gestión de Cristina Fernández, donde consiguió una legitimidad inusitada si comparamos con las décadas precedentes. Las lecturas que ha dado el cine de fic-

ción han sido aquí diversas y hasta contradictorias. Las películas que más se han dedicado a revisarla fueron *El estudiante* (2011), de Santiago Mitre, e *Infancia clandestina* (2012), de Benjamín Ávila.

Ya en su estreno, la primera significó una pequeña revolución en el ambiente cinematográfico local, una declaración política en sus propios términos al ser filmada de manera absolutamente independiente y por fuera de los clásicos circuitos de financiación, en especial del sistema de créditos del INCAA, ratificando otras posibilidades para el cine argentino. Su importancia radica, sin embargo, en que abordó un espacio central de la política en la “era K” que hasta ese momento había estado ausente en la ficción del NCA: la militancia estudiantil en la Universidad de Buenos Aires (UBA), cuyo antecedente más próximo habría que rastrear en la película *Dar la cara* (1962), de José Martínez Suárez, con guión compartido con David Viñas. No se trata por cierto de la mirada un tanto nostálgica del film de Ávila, como veremos, sino de un verdadero ensayo sobre la militancia como campo de resonancia de la política profesional ejercida en el sistema de partidos y las instituciones administrativas del Estado.

El protagonista excluyente de *El estudiante* es Roque Espinosa (Esteban Lamothe), un joven de la localidad de Ameghino que llega a Capital Federal para probar suerte, por tercera vez, en la carrera de Ciencias Sociales. Como dejan en claro las primeras escenas, sus intereses están muy alejados de la política y el estudio, y pasan más bien por conquistar alguna compañera, pues se trata de un seductor nato. La voz en off del enunciadador omnisciente que organiza la narración irrumpe a los seis minutos para explicar, como si se tratara de un cuento, los antecedentes de Roque y adelantar la trama que versará –sostiene– sobre el universo de la militancia estudiantil en la UBA. El primer diálogo que mantiene Roque sobre política, con el padre de una amante que lo lleva a vivir a un cuarto de su casa, expone una posición ideológica precisa: “Los políticos son todos lo mismo”, dice ante su interlocutor,

que con un gesto de suspicacia rebate esa posición de escepticismo general (minuto 08:11).

La visión del personaje comienza a cambiar a partir de otro interés erótico: la profesora Paula Castillo, militante de la agrupación Brecha, a quien pronto consigue seducir. Casi sin darse cuenta, el joven termina militando en la misma agrupación que ella y su vida pasa a girar en torno a la política universitaria, donde puede ejercer su capacidad natural de negociación y convencimiento. Una serie de acontecimientos marcan pronto su habilidad para operar políticamente, resolviendo problemas que para sus compañeros más experimentados resultaban verdaderos dilemas, algo que es detectado por el líder del grupo, el profesor Acevedo, antiguo dirigente del gobierno de Raúl Alfonsín y autor, junto a otros legisladores, del Proyecto Patagonia –que en 1986 proponía trasladar la Capital Federal de la República Argentina hacia el Distrito Federal de Viedma, Carmen de Patagones–, el cual lo adopta como principal operador político dentro de la facultad.

Mirada descarnada de la política y sus prácticas, *El estudiante* plantea en su nudo argumental un conflicto ético: Acevedo irá manipulando a todos los protagonistas y tejiendo alianzas secretas con su principal competidor para llegar al Rectorado de la UBA, traicionando a sus compañeros de Brecha y utilizando en el proceso a Roque, sin que él se percate de la situación. En el film se presenta una interpretación histórica: “En 1897, el político Lisandro de la Torre abandona la UCR. Acusa al caudillo bonaerense Hipólito Yrigoyen de tener una actitud hostil y conspiradora, y de anteponer sus intereses personales a los nacionales y del partido. Yrigoyen reacciona desafiándolo a duelo, dejándole al rival la elección de las armas. De la Torre, experto en esgrima, elige la espada: el duelo dejará una cicatriz en la mejilla de De la Torre, quien desde entonces y por esa razón, siempre usó barba”, recuerda el narrador omnisciente, esbozando un recorrido que propone la traición como práctica central de la política argentina.

De todos modos, el protagonista logra organizar una jugada final para poner a Acevedo bajo su dominio: el último plano

de la película muestra a Roque ante una propuesta del flamante rector de la UBA pidiéndole que le solucione un conflicto desatado secretamente por él, a cambio de un cargo que el protagonista anhelaba, además de ubicarlo como principal organizador de la juventud del partido de cara a la próxima campaña electoral que buscará lanzar a Acevedo a nivel nacional (min. 1:46:35). La respuesta de Roque es un monosilábico “No”, que fue interpretado generalmente como la recuperación de la dimensión ética del personaje en su praxis política, aunque la persistencia de la toma por unos segundos más y el corte abrupto del film habilitan una mirada ambigua: ¿acaso Roque no buscaría iniciar allí otra negociación para aprovechar su nueva posición de poder?

Lo importante, en todo caso, es que *El estudiante* articula una visión de la política en la era del kirchnerismo pese a que, como sostiene su propio director, hay una voluntad explícita por aislar a la ficción de los conflictos políticos centrales de su tiempo histórico. “Yo me esforcé por hacer un relato político, que la película narrase una institución política y que tomase a la política como tema, sin entrar en las discusiones actuales”, aclaró Mitre en una entrevista con *Página/12* (Boetti, 2011), aunque al mismo tiempo afirmó que “la UBA es una especie de micromundo con una lógica propia, un lugar que se puede narrar como para referir a un lugar mayor. Contando bien los modos de esa institución se podía hacer referencia a otras instituciones más grandes, incluso el país”.

Filmada justo en los meses en que ocurrió el asesinato de Mariano Ferreyra (20 de octubre de 2010) y la muerte del ex presidente Néstor Kirchner (27 de octubre del mismo año), con un planteamiento formal que buscó intensificar el realismo de su puesta en escena –basado en el uso de cámara al hombro y planos medios que permiten registrar los espacios arquitectónicos de la UBA, acaso sus protagonistas secretos–, el film no pudo abstraerse de la realidad política partidaria argentina: allí están las paredes y los pasillos de las facultades como testimonio de su tiempo histórico, con pancartas

que recuerdan tanto a Kirchner (aquel famoso slogan “Néstor vive en nosotros” o el típico grafiti con su rostro y la frase “Florecerán mil flores”) como al militante del Polo Obrero (min. 02:06). Esto no hace más que intensificar el vínculo de la película con sus condiciones de producción, o si se prefiere, de la ficción con la realidad a la que refiere: *El estudiante* es una interpretación de su tiempo histórico y de la politización de la sociedad argentina bajo la “era K,” particularmente en el ámbito estudiantil. En este sentido, uno podría sostener incluso que la película anticipa la irrupción de La Cámpora como espacio político organizador de la militancia juvenil del kirchnerismo dentro de los claustros académicos, ya que recién en 2012 esta organización desembarcaría con fuerza en las universidades.

Ahora bien, ¿qué visión orquesta sobre la política y el poder? *El estudiante* despliega una investigación exhaustiva de ese mundo que busca retratar, en la que incluso muestra una clara vocación didáctica: basta reparar en esa introducción organizada por el enunciador (que va presentando las diferentes agrupaciones políticas de la facultad, la mayoría ficticias) para comprender que el film propone una formación del espectador sobre el mundo que examinará a través de su protagonista, cuya mirada articula toda la película y cuyo recorrido dramático es precisamente el de un proceso de aprendizaje en un universo que al inicio le resulta absolutamente ajeno. Roque funciona en este sentido como una extensión de la mirada del *destinatario*, que se adentra a través de él en un universo en principio ajeno, conocido a través de los discursos políticos y mediáticos que circulan en la sociedad sobre la militancia.

Así, el film ofrece una mirada desencantada de las prácticas políticas, a pesar de que entienda (y defienda) su dimensión pasional: los instrumentos de acción que propone para sus agentes son invariablemente el engaño, la traición, los acuerdos a escondidas, la puesta en escena y la manipulación del otro, el discurso como pantalla y justificación de

la ambición personal y el individualismo. En este sentido, *El estudiante* es la puesta en escena de la visión opuesta a la idealización de la militancia practicada por el kirchnerismo: para la película, esas prácticas terminan funcionando como una escuela informal para preparar, organizar y seleccionar a los futuros dirigentes del país en las artes no tan nobles de la praxis política, con lo que se podrían pensar incluso analogías con las opiniones sobre La Cámpora que circulan desde hace aanos en los medios de prensa antikirchneristas.

La propia construcción de los personajes confirma esta visión escéptica sobre la política, que paradójicamente replica la posición del protagonista reseñada unos párrafos atrás –y que tiene su confirmación en la escena final con el diálogo entre Roque y Acevedo–: desde el militante de izquierda radical que concibe a la política como una oposición intransigente a toda institución –un personaje imitativo en los términos de Triquell et al. (2012)–, hasta el mismo Roque que apela a cualquier estrategia para conseguir sus objetivos –sea conquistar una mujer o ganar una elección–, los protagonistas son enfrentados continuamente a opciones morales que desechan sin cargos de conciencia, sin ningún prurito ético, en aras de la resolución de sus necesidades coyunturales o las del partido. El pragmatismo es el único valor rector, pues las ideologías y los compromisos constituyen una marca identitaria pero superficial, sin implicancias en los comportamientos de los personajes, como demuestra Roque no sólo en sus prácticas negociadoras sino también en sus relaciones con las mujeres, a quienes engaña sin ningún atisbo de culpa. Hasta el gesto solidario que el personaje esboza ante la falta cometida por un compañero del espacio se explica por la necesidad de salvar al partido de un posible escándalo antes de las elecciones.

La única posición “digna” que ofrece la película desde el punto de vista ético es la de quienes se han retirado del juego político, como el padre de la primera amante de Roque, o de quienes se mantienen firmes en defensa de sus ideales,

como Paula, pero chocan una y otra vez contra la pared de la realidad, por lo que eventualmente serán relegados de sus espacios de acción. Es destacable que el leitmotiv de los personajes no es el dinero, como podría postular una visión “antipolítica” tradicional: el enunciador presenta al poder como gran fuerza seductora, como instancia irresistible capaz de trastocar todas las posiciones éticas y políticas de sus víctimas, hombres ansiosos de poseerlo.



El estudiante, Santiago Mitre (2011)

Se trata al fin de una lectura esencialista: para la visión que propone la película, estas prácticas distorsivas de la política constituyen su naturaleza, una dimensión intrínseca de su praxis asociada irremediabilmente al poder y su ejercicio. El enunciador esboza incluso en diversos momentos esta dicotomía entre los ideales de los personajes y la necesidad de flexibilizarlos para conseguir algún objetivo, aunque lo explicita en una discusión entre Roque y la familia que lo alberga. “Es muy fácil hablar si no se quiere gestionar”, replica el protagonista ante los cuestionamientos (min. 28:10), y allí se encuentra el centro del análisis: el poder es el gran corruptor porque eventualmente exige claudicar los principios éticos e ideológicos para poder ejercerlo. Por eso se vuelve tan significativo el desenlace de la película; como hemos visto, Roque se encuentra allí por primera vez en una posición de poder sobre su mentor y eventual traidor, Acevedo, que le ofrece una nueva propuesta para volver a insertarlo en el juego político.

En el planteo del film no hay posibilidad de ejercer la política sin entrar en esas prácticas que desnaturalizan los ideales y principios éticos que se defienden, contracara exacta de la reivindicación practicada por el kirchnerismo. Al final del recorrido, Roque confirma en carne propia la certidumbre que sostenía al inicio del film: que todos los políticos son finalmente “lo mismo”, ya que deben apelar a las mismas prácticas para llegar al poder y ejercerlo; algo que el propio Acevedo ratifica en la escena final, cuando justifique su traición a los compañeros de Brecha afirmando que “es la política, es lo que teníamos que hacer”, sentencia que no es discutida por Roque, quien conoce bien el juego que está protagonizando (min. 1:42:28). Sería erróneo, entonces, hablar de una contraposición entre “vieja” y “nueva” política representada en los personajes de Acevedo y Roque, respectivamente: para el enunciador del film, la política sencillamente es una sola, e implica la claudicación de su dimensión ética en su ejercicio para la obtención del poder.

La visión que ofrece a su vez *Infancia clandestina* es muy distinta. El tema que aborda no es sencillo: la militancia en las organizaciones guerrilleras de izquierda durante la década del 70 permanece en gran medida como un tema tabú en la sociedad actual, a pesar de la reivindicación de la militancia política construida durante los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner, que incluso la invistieron de un aire mitológico al reivindicar un pasado heroico en las luchas contra la dictadura militar argentina. Se trata además del primer film en abordar la cuestión abiertamente a través de una reconstrucción histórica, ya que *Cordero de Dios* (2008), de Lucía Cedrón, que puede ser considerado un antecedente, lo hizo de manera tangencial.

Filmada por un hijo de militantes desaparecidos de la organización Montoneros, Benjamín Ávila, y financiada con fondos del INCAA y la Televisión Pública (junto a un conglomerado internacional de empresas públicas y privadas que incluyen a la TV Española y al Gobierno de España), una mirada prejuiciosa podría esperar una correspondencia directa entre el discurso que orquesta la película y aquella reivindicación practicada por el oficialismo: antes de ser estrenada se la proyectó incluso a las Abuelas de Plaza de Mayo como una especie de prueba, según contó su productor, Luis Puenzo, en una entrevista con *Página/12* (Ranzani, 2012). La propia película está dedicada “a todos los Hijos, Nietos, Militantes y a todos aquellos que han conservado la fe”, en una referencia que trasciende la realidad diegética para inscribirla en el presente político argentino.

El film establece una relación compleja con aquella militancia de los años 70, ya que si bien recupera y representa tópicos centrales de ese universo simbólico –como la entrega de los jóvenes por una causa justa, su pasión, alegría y compañerismo en la práctica cotidiana de la política o su idealismo desinteresado–, al mismo tiempo se detiene especialmente en las consecuencias que tuvo en la vida de los seres que los rodearon, así como también en la inconsciencia de

sus miembros al no calcular correctamente los riesgos que enfrentaban. El dato es central, porque se trata de una de las primeras miradas de un hijo de desaparecidos sobre la militancia de sus padres en el cine de ficción, algo que ya había tenido una tradición mucho más temprana y desarrollada en el documental, con obras como *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri, *Papá Iván* (2004) de Inés Roqué, *M* (2007) de Nicolás Prividera, o *Nietos* (Identidad y Memoria) –2003– del propio Ávila. *Infancia clandestina*, por su parte, se plantea como una reconstrucción autobiográfica de la infancia del director en su regreso a la Argentina en 1979 con sus padres militantes de Montoneros para la Contraofensiva, aunque ligeramente distorsionada porque la edad del personaje que lo representa en la ficción es superior a la que él tenía en la realidad (Ávila tenía en ese entonces 7 años, mientras que su alter ego en la película es un preadolescente de 12 años en pleno despertar sexual).

Más allá de la búsqueda comercial del film –que fue elegido para representar a Argentina en los premios Oscar 2013–, esas licencias le sirven al director para poner en escena a través del personaje de su juventud, llamado Juan por Perón (interpretado por Teo Gutiérrez Moreno), el conflicto central de las formas de militancia en la izquierda guerrillera, visto desde la distancia del presente: la dicotomía entre el compromiso con la lucha política y las necesidades de la vida privada y familiar de sus protagonistas. Ya en los primeros momentos, se clarifica una posición precisa por parte de los padres militantes, llamados Horacio (César Troncoso) y Cristina (Natalia Oreiro), cuando graban un mensaje a su hijo en un casete para explicarle cómo volverán a entrar en el país desde su exilio en Cuba, bajo identidades falsas: “Lo estamos haciendo porque entendemos que es el momento para continuar con nuestra lucha” (min. 4:22), explica la madre.

Antes, en el inicio mismo del film, el enunciador deja en claro los riesgos de la vida militante cuando ambos padres se deben enfrentar con armas de fuego en un ataque ejecutado

desde un automóvil en movimiento frente al pequeño Juan. Significativamente, Ávila decide narrar la secuencia con una animación realizada a base de dibujos sin movimiento con el sonido de los acontecimientos superpuestos en *over*, decisión que repetirá en otros momentos del film cuando la violencia se haga presente: la operación resalta la condición de la memoria infantil y su imposibilidad de representar el horror, además de sortear el riesgo de la abyección mediante la estetización de lo terrible. Pero lo más significativo es que por allí se cuele un abismo epocal: en esa incapacidad de representar la violencia política puede vislumbrarse también la diferencia entre las coordenadas simbólicas que daban sentido a la acción política en ese tiempo histórico con las que dominan el pensamiento de nuestra época. Un texto enmarca luego al film y brinda una lectura ideológica precisa de la época, al explicar que “tras la muerte de Perón, grupos parapoliciales comenzaron a perseguir y asesinar a militantes sociales y revolucionarios” (min. 3:19), una decisión significativa pues se trata del marco que el enunciador propone para leer la película, desligando al ex presidente del accionar de la Triple A.

Las contradicciones entre las obligaciones políticas y las necesidades de la vida privada son el centro del film, que queda explicitado en la experiencia del joven Juan, desde cuyo punto de vista se narra la película. Si por un lado el enunciador busca recrear el universo de referencias simbólicas que ordenaban la visión de la militancia setentista a través de la educación familiar que recibe el personaje –representada en los dibujos del Che Guevara y sus transformaciones al ingresar a Bolivia para explicar los cambios de identidad que debe asimilar el personaje, que elige llamarse Ernesto en Argentina, así como también el antecedente de Perón (citado por los propios montoneros en sus arengas “¡Viva la Patria, Perón o muerte!”), y la bandera original de Belgrano sin sol que Juan adopta como reivindicación propia–, que contrasta radicalmente con la educación formal que recibe en la escuela donde se idolatra acríticamente el colonialismo iniciado con el

“descubrimiento” de América por Colón; por otro lado expone a través de él la distancia entre los ideales paternos y la propia experiencia de vida, que entrará en tensión con los límites que la lucha clandestina de sus progenitores le imponen.

Juan vive así un despertar de su deseo sexual con una compañera más joven de su nueva escuela, que queda una y otra vez trunco por las necesidades de la vida que eligen sus progenitores, que comandan una célula clandestina de Montoneros: incluso llega a escaparse de su casa con la intención de huir con su compañerita para construir una vida alejada de los condicionamientos de la lucha militante.

La militancia no deja opción, es una verdadera decisión de vida que involucra a todo el núcleo familiar y lo atraviesa de punta a punta, condicionándolo todo: un simple llamado por teléfono de Juan a su reciente novia desata una pelea con sus padres, que lo retan porque “no es tiempo para boludear” (min. 1:16:49), mientras que varias escenas muestran que la vida cotidiana de la familia está dedicada en primer lugar a las tareas de la lucha militante. El enunciador incluso muestra los efectos psicológicos en Juan, que cuando ve la foto de su padre muerto en la televisión se atrinchera junto a su pequeña hermanita con una pistola –y tiene un sueño en el que su propia cara se impone sobre la del cuerpo de Horacio– a la espera de la llegada de los militares (aunque quien llegue sea Cristina, a quien el mismo Juan termina apuntando) en lo que se constituye en un anticipo de la suerte que le llegará poco después, cuando efectivamente una brigada secuestre a su madre y lo aprese también a él junto con su hermanita bebé.

A la vez, a través de la mirada del personaje se construye también una visión reivindicadora de la militancia en los '70, ya que se ofrece la imagen de padres abnegados y nobles que creen en la posibilidad cierta de un cambio de régimen con su plan de acción, por lo que se entregan desinteresadamente a esa causa colectiva, que nunca queda entredicha por el enunciador –ya que aun con sus reparos Juan comparte absolutamente el ideario paterno–. Incluso, la omnipresencia de

música extradiegética en escenas claves apunta a lograr la identificación emocional del destinatario con los personajes y su causa.

En este aspecto, también es elocuente una escena en la que se expone el conflicto no con la generación más joven sino con la precedente, que rechaza las elecciones de vida de los personajes: en una visita (realizada con todo el cuidado que la clandestinidad exige) la madre de Cristina los alerta del peligro que corren sus vidas y les reprocha su inconsciencia, pidiéndoles que dejen a los hijos a su cuidado para garantizar su seguridad. Pero como ya se ha mostrado, los personajes entienden su lucha como una empresa colectiva en la que se embarca todo el núcleo familiar: “¿Sabés lo que no soporto mamá? No soporto tu miedo, no aguanto tu pánico, toda tu vida encerrada cagada de miedo”, le recrimina en consecuencia Cristina, mientras el montaje muestra la cara desencajada de la madre en primer plano, alertando que “ustedes se tienen que ir, están en peligro, iestán matando gente!” (min. 50:17). Si bien el enunciador narra la escena con cierta distancia para no identificarse con ninguna de las posiciones en pugna, cuando la discusión finalice la voz en off de Cristina toma la narración en over para justificar su posición, narrándole al hijo el rechazo que le causó a la abuela el nombre que le pusieron porque refería a Perón: “¿Sabés que nunca te dijo Juan? Siempre te dice Pollo. Bueno, ella se justifica diciendo que lo dice porque cuando naciste parecías un pollito mojado”, explica Cristina (min. 53:15), dejando asentados los prejuicios de clase de su madre.

A este grupo se agrega además el tío Beto, personaje central porque evoca el discurso emocional respecto a la militancia al exponer otra forma de praxis más distendida y alegre, relacionada con el placer de compartir y “vivir la vida”, opuesta a la que practican su hermano y su cuñada que ponen un cuidado extremo en cada acción que realizan y postergan todas las necesidades en aras de la lucha política. Él organiza y anima la fiesta de cumpleaños de Juan –así como también

le habla de las mujeres, en la escena siguiente a la de la pelea entre Cristina y su madre-, y también es el primero en morir pues se inmola en una redada de la policía que queda en fuera de campo. Beto se convierte así en la figura heroica de la película, el personaje que vive apasionadamente la militancia con alegría y autenticidad, y que es capaz de sacrificarse por sus compañeros, finalmente reivindicado luego de que su imprudencia fuera sancionada por Horacio.

Se trata a fin de cuentas de una concepción opuesta de la militancia a la desplegada por *El estudiante*: donde en ésta se imponen el cálculo y la búsqueda del propio interés como forma de supervivencia y crecimiento en el campo de la política, en *Infancia clandestina* gana la entrega desinteresada por una causa justa que nunca es puesta en duda por el enunciador, pese a que se destaque el evidente voluntarismo y ceguera de los protagonistas, contruidos en última instancia como unos verdaderos utopistas. “Los atributos de voluntad, heroicidad y creencia con los que se reviste a los militantes del pasado son lo suficientemente abstractos y universales como para servir al culto de los militantes del presente”, destaca Emiliano Jelicié (2013), y efectivamente la película opera una fuerte reivindicación de la entrega y el idealismo de sus personajes.

Aun así, el desenlace expone de manera cruda el dilema central de la militancia en ese tiempo histórico: el pequeño Juan termina depositado por los militares en la puerta de la casa de su abuela en plena noche, abandonado y sin ninguna certeza respecto al destino de su madre y su pequeña hermana –aunque recupera su identidad al poder llamarse a sí mismo con su nombre original (min. 1:41:56)–. Un plano frontal se acerca progresivamente a su mirada absorta, que en su agitado silencio ante el llamado de su abuela resume la incertidumbre de toda una generación de hijos de desaparecidos que tal vez nunca sepan si el sacrificio que realizaron sus padres tuvo alguna justificación de la historia –aunque el kirchnerismo pueda reclamar haberse hecho cargo de ese legado con su política de derechos humanos y de

impulso a los juicios por los crímenes de la dictadura, entre otros posibles argumentos—.

La mirada popular

Si *El estudiante* propone una visión escéptica y desencantada de los ideales políticos enunciados por el kirchnerismo, o la representación de los discursos opuestos a la relegitimación de la política durante las gestiones de Néstor y Cristina Kirchner, e *Infancia clandestina* practica una reivindicación emocional de un pasado del que no se priva de tomar distancia, *Francia* (2009) de Israel Adrián Caetano puede ser concebida como la puesta en escena de la fantasía social esbozada por el mismo relato y la traducción concreta en la vida de las personas de su modelo político y económico. Cineasta profundamente popular, en el sentido de buscar reflejar las experiencias de las clases menos favorecidas de la sociedad en su trabajo, Caetano ya había conseguido hacer un retrato emblemático de la década menemista en su debut, la célebre *Pizza, birra, faso* (1998), film que registró los efectos del neoliberalismo de los 90 a través de la historia de cuatro jóvenes marginales que vagabundeaban por Buenos Aires en busca del sustento diario.

Del realismo crudo que ostentaba esa obra inicial, repetido en otra película que también aspiraba a representar su tiempo histórico como fue *Bolivia* (2002), Caetano pasa significativamente aquí a un realismo de tintes por momentos fantásticos a partir de la mirada que articula la película, nada casualmente la de una niña preadolescente, la pequeña Mariana (Milagros Caetano, hija del propio director), testigo obligada de los conflictos que viven sus padres, una pareja divorciada que se lleva muy mal. Se puede decir que la familia representa el sujeto político del discurso kirchnerista, el *protagonista* y *destinatario* de su ideario peronista y popular: miembros de la clase media espoleada durante el menemismo, en el presente del film son un matrimonio divorciado y castigado por

una crisis económica que los ha dejado al borde de la pobreza, que a duras penas intenta salir del pozo, pero apenas puede subsistir. La madre, llamada Cristina (nuevamente Natalia Oreiro), trabaja como empleada doméstica en una casa de la burguesía porteña que repite neuróticamente las manías de la aristocracia; mientras que el padre Carlos (Lautaro Delgado) se desempeña en una fábrica venida a menos que parece a punto de quebrar, y su sueldo ni siquiera alcanza para saldar la cuota alimentaria de su hija. Ambos trabajan además en negro.

Los problemas económicos de los protagonistas se traducen en conflictos afectivos que van creciendo con el desarrollo de la trama: mientras él muestra cierta tendencia a la violencia contra las mujeres, ella se ve cada vez más superada por los conflictos y comienza a recurrir al alcohol como refugio. La situación repercute además en la vida emocional de Mariana, que tiene problemas de conducta en la escuela privada a la que asiste, donde las autoridades le ofrecen un tratamiento discriminatorio y despreciativo, que incluso podría tener origen en la deuda que mantienen sus padres con la institución, según lo sugiere el propio Carlos. El retrato que Caetano ofrece de la burguesía argentina no es precisamente condescendiente (y contrasta fuertemente con la imagen que suele construir el cine argentino industrial sobre esa clase social), así como tampoco de las instituciones del ámbito privado: el enunciador se pone enfáticamente aquí en la posición de clase de los protagonistas, representantes de los sectores populares, y desde ese lugar retrata a la sociedad argentina casi en su totalidad.

Sin embargo, la representación que compone está muy lejos de constituir una propaganda kirchnerista. Entre otras, lo deja en claro una escena sobre una cena que tiene lugar en la casa donde trabaja Cristina –a quien sus patrones obligan a usar un atuendo de mucama como en las casas aristocráticas de la TV–, donde la anfitriona se enfrentará con un pariente porque éste gana 27.000 dólares mensuales por un proyecto educativo de “inclusión social” que busca “socializar a los

wichis” de Formosa (min. 35:30). La escena, narrada en un plano secuencia ralentizado, donde se superpone la banda de sonido de los diálogos con las imágenes pero sin relación de continuidad, genera un extrañamiento de la percepción de tono onírico y hasta pesadillesco, lo que por un lado traduce la experiencia subjetiva de Cristina –que a partir de un incidente será injustamente despedida del trabajo– y por el otro denota un hábitat degradado, decididamente grotesco y en cierto sentido también perverso. La escena representa a la oligarquía tradicional argentina junto a una nueva clase de funcionarios aparentemente ligados al ideario progresista que sin embargo son capaces de utilizar las políticas sociales emanadas desde el Estado para enriquecerse a sí mismos (si siguiéramos a la oposición al kirchnerismo, podríamos ver representados allí dos emblemas del poder en la “era K”).

El contraste con los protagonistas es además notable, aunque no sea esa la única secuencia que muestra esa diferencia representacional: poco después, Mariana será agredida físicamente por una maestra de música, quien será apañada por la institución privada que la alberga a pesar del reclamo de los padres (min. 59:40). La lectura política es precisa y contundente: los protagonistas, representantes de los sectores obreros o populares, se encuentran siempre en desventaja ante un mundo hostil donde el poder institucional y económico se les impone y los subyuga, denigrándolos injustamente ante cualquier oportunidad. Ni una institución como la escuela funciona como contención de estos seres arrojados a la intemperie por una sociedad clasista y discriminadora, pues reproduce un esquema donde el dinero funciona como el único organizador social.

Se puede decir entonces que la película ostenta hasta aquí una lectura “peronista” de la sociedad, en tanto muestra una clase específica subyugada y explotada por la oligarquía, los dueños del capital y sus instituciones formales. Pero el enunciador va incluso más allá y construye una representación de la sociedad violenta, donde no existen lazos mínimos de

solidaridad entre sus miembros, donde los códigos de convivencia se parecen a los del darwinismo social y donde la crisis económica ha llegado a destruir a las familias y las relaciones de pareja, aunque la resolución final que ofrece el film cambiará todo.

El primer resguardo que encuentran los personajes en su entorno llega a través de un psicólogo social encargado de tratar a Carlos ante una denuncia por violencia de género entablada por una novia (min. 39:10): por medio de un acertijo que le propone a Mariana –que a esta altura del relato se hace llamar a sí misma “Gloria”, en lo que constituye una expresión de deseo que encontrará su justificación final– el enunciador introduce finalmente una concepción que se acerca a la visión del kirchnerismo sobre la función del Estado y la política en la sociedad. El juego, diseñado sobre una hoja de papel, consiste en resolver cómo distribuir los servicios esenciales (luz, agua, gas) que “garantiza la Constitución” entre tres casas que se encuentran enfrentadas a las tres fuentes de suministro de los mismos –la dificultad consiste en que se debe dibujar una línea desde cada fuente del servicio a cada casa, sin que sus trazos se toquen entre sí–. El psicólogo muestra así una suerte de solidaridad interclasista que se propone como única respuesta ante la prepotencia de los otros, aunque en el juego se esconde en realidad la resolución narrativa que ofrecerá el film.

Si hasta aquí la película ostentaba una visión nada condescendiente para con la “era K”, al poner en escena una sociedad profundamente fragmentada por las carencias económicas y sociales que la surcan, hacia el final, cuando la situación de los padres haya llegado al límite –ambos se habrán quedado sin trabajo y su hija se debe ir del colegio privado–, orquestará una respuesta inédita para el cine nacional reciente: el retorno a las instituciones públicas del Estado como respuesta. En efecto, en una sucesión de escenas que terminan musicalizadas precisamente por la melodía de la canción “Gloria” (min. 1:12:49) ejecutada con los sonidos de un celular,

el enunciador muestra la reconciliación de los protagonistas con las instituciones públicas del país, que constituyen su último refugio: tanto Cristina como Carlos encuentran trabajo en blanco, ella en una fábrica y él como chofer de remises –donde si bien cobran un sueldo mínimo, tienen condiciones dignas de labor– mientras que Mariana entra en una escuela pública y los últimos planos muestran a toda la familia reunida en el primer día de clases, cantando el himno nacional, mientras pasan los títulos de la película. Hasta el psicólogo encuentra un mejor empleo en Corrientes, donde entra a trabajar en la policía para introducir un discurso humanista en una institución tradicionalmente reacia al discurso progresista, más acorde con la política de derechos humanos auspiciada por el kirchnerismo (min. 1:03:26).

El final ofrece así una visión casi idílica de la reconstrucción del país bajo un nuevo paradigma político, con sus principales instituciones reformadas (el trabajo, la familia, la escuela, la policía), y el Estado como garante de los derechos a la igualdad de los miembros de la sociedad. Aunque pueda interpretarse como la fantasía de la pequeña Mariana –gracias a una iluminación natural reluciente y una iconografía en los elementos de la escena, con eje en los guardapolvos blancos, que recuerda a las pinturas de Daniel Santoro– resulta absolutamente coherente con la visión de la sociedad desplegada por el enunciador a lo largo del film: como lo sugería el juego planteado por el psicólogo, irresoluble para una persona individual, el rol del Estado es aquí el de resolver las inequidades propias de la sociedad para asistir a sus miembros más desprotegidos, que por su condición están condenados a ser carne de cañón de las clases sociales dominantes. *Francia* constituye finalmente un ensayo político sobre el problema de la igualdad en la Argentina contemporánea, y en ese sentido entronca directamente con el discurso del kirchnerismo. Es que ese final, sea imaginario o real (hablando en términos de la diégesis del film), ofrece también una reivindicación de la política entendida como concreción de sueños, aun con

todas sus mezquindades –también señaladas por el enunciadador–, pero con efectos concretos en la vida de la población.

Francia resulta así la mejor respuesta al escepticismo desplegado por *El estudiante*, ya que sostiene que incluso con sus vicios y claudicaciones, la política puede cambiar la vida de la gente y mejorar la existencia de los necesitados a través de sus instituciones públicas.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Gonzalo (2010), *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*, Editorial Santiago Arcos, Buenos Aires.

CAMPERO, Agustín (2008), *Nuevo cine argentino: de Rapado a Historias extraordinarias*, Biblioteca Nacional - Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires.

JELICIÉ, Emiliano (2013), “Apariciones forzadas: ficciones sobre la dictadura y la militancia en el cine argentino contemporáneo”, en revista Informe Escaleno, 13 de octubre de 2013, Buenos Aires.

MOUFFE, Chantal (2007), *En torno a lo político*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

PRIVIDERA, Nicolás (2014), *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*, Editorial Los Ríos, Córdoba.

RANCIÈRE, Jacques (2011), *Las distancias del cine*, Manantial, Buenos Aires.

TRIQUELL, Ximena y RUIZ, Santiago (2014), “La dimensión política de los discursos sociales”, en *De signos y sentidos*, N° 15, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, pp. 123-136.

TRIQUELL, Ximena, et al. (2012), *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica*, Editorial Brujas, Córdoba.

VERÓN, Eliseo (1993), *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.

VILAS, Carlos María (2013), *El poder y la política. El contrapunto entre la razón y las pasiones*, Biblos, Buenos Aires.

Notas periodísticas

BOETTI, Ezequiel (2011), “Es una película política, no una militante”, en diario Página/12, 1 de septiembre de 2011, Buenos Aires.

NATANSON, José (2014), “Las ficciones de lo real”, en diario Página/12, 24 de noviembre de 2013, Buenos Aires.

RANZANI, Oscar (2014), “El estado tiene que mirar la producción en su conjunto”, en diario Página/12, 21 de diciembre de 2014, Buenos Aires.

Corpus audiovisual

El estudiante (Santiago Mitre, 2011).

Infancia clandestina (Benjamín Ávila, 2012).

Francia (Israel Adrián Caetano, 2009).

CARNE Y PIEDRA:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA RELACIÓN
CENTRO-PERIFERIA URBANA EN EL CINE
ARGENTINO CONTEMPORÁNEO

Iván Zgaib

La ciudad se hace imagen: una primera aproximación

La carne y la piedra, sostiene Richard Sennett (1994), son inseparables en la historia de las sociedades occidentales. El espacio urbano, con su arquitectura, sus calles y recovecos, habilita y clausura el acercamiento entre los sujetos. El esfuerzo que este autor empeña en reconstruir aquel vínculo pone de manifiesto cómo los cuerpos adquieren una existencia similar a aquella de las piedras sobre las cuales se mueven. La relación entre la corporalidad y el espacio aparece aquí como una dimensión constitutiva de la interacción social, que señala el modo en que la ciudad se crea y re-crea a partir de la experiencia corporal que viven los sujetos. De esta manera, la historización que Sennet lleva a cabo traza una línea en el tiempo donde expone cómo los diseños del espacio entran en diálogo con los modos de organización social –desde la polis de la antigua Atenas hasta la ciudad moderna de Nueva York–. La disposición de las piedras no es sólo una imagen en la trama urbana: es, por encima de todas las cosas, una marca sobre los cuerpos, una señal que adquiere su dimensión material más profunda en las formas de interacción que los sujetos po-

nen en práctica hacia el interior de las murallas que cercan la ciudad.

Tomar el espacio urbano como objeto de estudio en el cine implica entonces mirar los modos de representación de la relación entre los sujetos –en este caso, personajes– y los espacios que habitan. Teniendo esto en cuenta, la “marginalidad” aparece desde los inicios del Nuevo Cine Argentino –NCA– como una temática predilecta por los directores, que frente a los festejos de la frivolidad menemista ponen en el centro de la mirada una realidad desencantada y anti–celebratoria (Aguilar, 2006).

Partiendo del contexto histórico sobre el cual se desarrolla el NCA, el presente trabajo tendrá como objetivo reflexionar acerca de los modos en que se construye la relación entre el centro y la periferia urbana en la etapa más reciente del cine nacional. Para esto se tomarán en cuenta tres largometrajes ficcionales lanzados entre el año 2010 y 2015 que construyen diversas representaciones en torno a la relación centro–periferia y personajes–espacio: *Dromómanos* (Luis Ortega, 2012), *Reimon* (Rodrigo Moreno, 2014) y *Mauro* (Hernán Rosselli, 2014). En estos films, las distintas representaciones de la ciudad y lo periférico actualizan los modos en que la marginalidad aparece en el cine argentino de los últimos años. Si como lo concibe Richard Sennett, la interacción social se da a partir de la relación entre el cuerpo y el espacio, podemos preguntarnos de qué manera estas películas ponen en juego ciertos discursos acerca del modo en que estamos y somos–con–los–otros hacia el interior de la ciudad.

La reflexión en torno a las representaciones no se limitará, desde la perspectiva de este escrito, a cuestiones estrictamente narrativas, sino que contemplará también los aspectos formales desde los cuales cada director construye un sistema de representación y expresión particular. Entendemos entonces que un análisis de los sentidos configurados por el cine debe considerar necesariamente las decisiones estéticas sobre

la forma –luz, encuadres, movimientos de cámara, sonido, materialidad de la imagen, etc.– en tanto componentes claves del lenguaje cinematográfico. Preguntarnos sobre qué dicen las películas del NCA acerca de la ciudad, sus espacios y personajes, es también cuestionarnos *cómo* estos elementos son registrados y filmados desde el dispositivo técnico.

Del margen hacia el centro de la pantalla: la marginalidad y el lenguaje en el cine argentino contemporáneo

Para el año 1997, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata acogía en su programación una película singular que diluía las convenciones de la cinematografía argentina: *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997) recibía allí varios premios que le otorgarían visibilidad entre la crítica y el público. Considerado uno de los fenómenos emblemáticos del Nuevo Cine Argentino, el film de Caetano y Stagnaro abriría la discusión en torno a algunos autores y obras que proponían apuestas diferentes en el paisaje cinematográfico nacional; un tipo de cine, dirá Aguilar, que ofrece un contra–campo ante las producciones más clásicas de los años ochenta, construyendo a cambio personajes, estructuras dramáticas y puestas en escena digresivas. Mientras el viejo cine argentino tendía a erigir “una pedagogía que no pasa por la imagen sino por lo que los personajes dicen” (Aguilar, 2006), los directores emergentes sobre fines de los noventa dejaron que las imágenes hablaran por sí mismas.

El caso concreto de *Pizza, birra, faso* se vuelve doblemente importante a los fines de este análisis, en tanto expresa una voluntad narrativa y estética diferente al mismo tiempo que introduce nuevos personajes cuyas historias están tramadas por la marginalidad y el espacio urbano. Entre aquel film de 1997 y el escenario cinematográfico actual han pasado cerca de veinte años y el paréntesis que separa *Pizza, birra, faso* del corpus analizado en este trabajo ha estado marcado por diversas producciones y debates que actualizan las preguntas

por el cine argentino contemporáneo: ¿Puede hablarse de un NCA casi dos décadas más tarde de su surgimiento? ¿Ha podido este fenómeno trascender sus búsquedas iniciales o ha encontrado un techo en términos narrativos, estéticos y discursivos? ¿Cuál es el lugar que han asumido lo político y la política en las películas contemporáneas del cine nacional? En el marco de estas discusiones, la perspectiva de Nicolás Prividera pone de manifiesto una lectura histórica acerca del NCA desde la cual señala una etapa actual de agotamiento y posible emergencia de un nuevo movimiento.¹

Las películas sobre las cuales nos enfocaremos corresponden a este contexto específico, en el que el legado del NCA continúa siendo objeto de disputa y tensiones. Tanto *Dromómanos* como *Reimon* y *Mauro* construyen relatos donde la relación entre personajes y espacios se vuelve fundamental: se trata, en ese sentido, de films cuyos protagonistas quedan definidos por el modo en que habitan determinados rincones de la ciudad, proponiendo así diferentes sistemas de representación en el abordaje de la marginalidad, las clases sociales y la urbe. Si bien cada una de estas obras ofrece su propio programa estético y narrativo, existe cierta coincidencia que está dada por cómo sus directores se vinculan con lo *real* desde una construcción ficcional: es decir, la ficción deviene un dispositivo a partir del cual acceder a

¹ La tesis de Nicolás Prividera (2014) se sostiene en lo que el autor entiende como una contradicción que lleva al NCA a trastabillarse con sus propios límites: entiéndase, los de un cine que es leído inicialmente como expresión de una época pero que carece de una mirada histórica, y los de un cuerpo de obras que nacen como oposición a un viejo cine sin proponer un programa estético propio. En el marco de estas discusiones, el pensamiento de Prividera aparece como respuesta a la hipótesis de Gonzalo Aguilar (2006), que lee el NCA como la aparición de nuevas miradas donde lo político se construye tangencialmente. Debates similares se extienden hasta la actualidad en el campo de la crítica. Desde ésta, Diego Lerer (2015) analiza la obra del director Santiago Mitre (*El Estudiante*; *La Patota*) como alternativa posible ante la resistencia del NCA a abordar la política, y Roger Koza (2015) reflexiona acerca de la dificultad que han demostrado las ficciones argentinas del 2001 en adelante para devolver una mirada sobre el presente –donde el kirchnerismo, afirma, ha sido relegado al fuera de campo–.

la realidad y esa apertura está definida principalmente por una serie de decisiones formales y estéticas.

En el caso de *Dromómanos*, Luis Ortega filma con cámara en mano, utiliza contra-planes precavidamente, evita la música extradiegética y en un momento muy preciso llega hasta difuminar el rostro de un hombre que participa en un ritual de exorcismo. Producto de un dispositivo de registro precario y de los movimientos de la filmación, la misma materialidad de la imagen adopta allí una apariencia artesanal y espontánea². Por su parte, la cámara de *Reimon* asume una mirada fuertemente observacional desde la cual, planos largos mediante, el director captura la experiencia del tiempo y la movilidad espacial en la vida de una mujer que trabaja como empleada doméstica. Finalmente, en *Mauro*, Rosselli propone un realismo ascético a través del cual se registran los vínculos y los momentos cotidianos entretnejidos en un submundo del conurbano bonaerense. En este caso, aun proponiéndose una relación con lo real, el director sostiene una narrativa más clásica que la de los films anteriores sin por eso abandonar una búsqueda moderna.

Pero a la vez estos films poseen una impronta documental que recuerda la influencia neorrealista sobre el NCA desde sus comienzos, a la vez que pone de manifiesto una estética modernista cada vez más evidente. Reflexionando sobre el rasgo anticlásico y antipsicológico del cine moderno, Adrian Martin refiere al mítico crítico de *Cahiers du Cinema*:

² Cabe destacar que la peculiaridad de *Dromómanos* reside en que su apariencia documental convive simultáneamente con una construcción expresiva que la dota de un clima poético y surrealista. Es posible vislumbrar este rasgo a partir de un montaje que cruza las escenas más realistas con otras de extrema particularidad y rareza, como las imágenes que encuentran a los personajes iluminados por velas mientras observan la palabra “Dromómanos” pintada sobre un muro. Lo mismo ocurre con las escenas donde una de las protagonistas camina con su cerdo por la ciudad, las secuencias que utilizan música mientras muestran a los niños jugando en medio de una villa y la escena en que un personaje masculino nada bajo el agua –mientras escuchamos una voz en off– hasta que emerge hacia afuera y entendemos que estaba sumergido en una fuente de la ciudad.

[Bazin] lo identificó apropiadamente como un método psicológico intersubjetivo, que ocurre en los espacios entre los personajes, no dentro de cada uno; el deseo, por ejemplo, no pertenece a nadie, pero se mueve entre los cuerpos como ‘una misteriosa bola de fuego’. (Martin, 2008: 22)

La cámara frenética de Ortega puede leerse, desde esta perspectiva, como el registro de una experiencia urbana que se entiende marginal y caótica, tanto como el letargo de la mirada en Moreno es el tiempo y la distancia que separa a unos personajes de otros. Rosselli, por su parte, parece privilegiar una puesta en escena distante que no es indiferencia sino respeto como ley primera ante los protagonistas. La intención que estos directores manifiestan por crear una expresión plástica del conflicto de sus personajes nos permiten identificar aquellas zonas “entre”, al decir de Bazin, donde la espacialidad pasa a jugar un rol ineludible.

Si las películas citadas representan distintas posibilidades de la relación centro–periferia urbana, entendemos que estas alternativas conciernen igualmente modos de expresión diferentes y que las formas de mirar y narrar construyen sentidos sobre los personajes que habitan aquellos universos. Avanzando en este camino, analizaremos el modo en que los films mencionados proponen distintos recursos del lenguaje cinematográfico para representar la relación centro–periferia bajo las lógicas del encuentro, la omisión y el campo fantasmal.

De espíritus y otros bichos raros: el centro como campo fantasmal en Luis Ortega

Los primeros segundos que abren *Dromómanos* se dibujan como un golpe en seco sobre el espectador: desde un comienzo, el ritmo desenfrenado y violento de la cámara sacude la pantalla en sintonía con el movimiento de los cuerpos y las calles que registra. Entonces vemos a un enano que se abraza en una lucha, un viejo que hace música con

los contenedores de residuos y una joven que se arrastra por la vereda hasta sumergirse en las bolsas de basura.

Los dromómanos de Ortega no tienen lugar fijo en el mundo. Aun cuando deambulan por los centros más luminosos y poblados de la ciudad, permanecen por fuera de ellos. Estos cuerpos visibles que se mueven sin parar alrededor de Buenos Aires se encarnan en cinco personajes cuyo carácter marginal y extraño es siempre exacerbado y nunca se disimula: una joven de una villa que pasea con su cerdo por las calles, un enano que sufre una crisis de pareja con una jorobada, un esquizofrénico que huye del neuropsiquiátrico donde pasaba sus días encerrado y un médico alcohólico que ya no ve más a su familia.

En *Dromómanos*, la marginalidad de los personajes supone una otredad descartada que los aparta del sistema y que define los modos en que habitan el espacio urbano a partir de una movilidad continua. Para sus protagonistas la espacialidad no tiene límites ya que una de las claves de la experiencia que retrata Ortega reside en la oscilación de los cuerpos: algunos viven en la villa pero salen a pasear y juntar cartones por el centro, uno de ellos vive en un departamento pero recorre las calles en busca de su hija y otro pasa del encierro asfixiante de una institución psiquiátrica a la ausencia de cualquier lugar permanente. Aquí, la relación entre el centro y la periferia urbana se construye desde el carácter de la otredad y la alteridad que separa a los personajes de lo instituido socialmente. La marginalidad de estos personajes es tanto literal como metafórica: la villa, en cuanto espacio periférico de la ciudad, define fácticamente a quienes la habitan al mismo tiempo que simboliza unos modos-de-ser-diferente por los cuales los personajes son alterizados. Desde la mirada del film, los factores que inciden en la condición de sus criaturas son múltiples: la salud mental –representada por el esquizofrénico–, la corporalidad –hecha carne en el enano y la jorobada– y la clase social –que atraviesa a casi todos los personajes–. Cada una de estas figuras es registrada en imágenes cuya crudeza llega

a rozar el grotesco y lo monstruoso como un efecto visual que pone en juego la diferencia (Cohen, 2000).

Ahora bien, si la otredad se opone a un parámetro de lo que es aceptado socialmente –en relación a los cuerpos, la clase y la salud mental– queda preguntarnos cómo esto interviene en la película de Ortega. Y si los límites del espacio urbano no existen para aquellos definidos por su otredad, ¿quiere decir esto que hay un vínculo entre el universo de los dromómanos y el resto de los sujetos? Esta incógnita abre una perspectiva clave para indagar el film, puesto que una de sus particularidades formales yace en el modo en que ingresan a los planos aquellos que se diferencian de los protagonistas. Quienes escapan a la categoría de lo otro aparecen rara vez y, cuando lo hacen, sólo se ven fugazmente. Los percibimos cada tanto, cuando los dromómanos circulan entre las calles y rascacielos del centro; ahí aparece una señora envuelta en un tapado rojo, una mujer que cruza la calle y mira de arriba a abajo a uno de los protagonistas, o un joven que sale de un edificio a pasear a su mascota. Estos son los pocos rostros que llegamos a visualizar brevemente, mientras los otros atisbos de lo que parece ser aceptado socialmente se vuelven aún más etéreos y difusos. Son cuerpos sin facciones, como sombras que se cruzan por segundos ante el lente de la cámara. Son también objetos y sonidos: autos que no sabemos quiénes conducen, luces que se inmiscuyen en las penumbras de la urbe, bocinazos que no tienen autores precisos. La singularidad de estas imágenes expresa la aparición en un sentido casi místico: la presencia de aquellos sujetos es tan débil, tan efímera, que adopta en el relato una presencia fantasmal. Su ingreso al plano suele estar marcado por su egreso; es decir, la aparición tiene tanto lugar como su desvanecimiento. Estos “fantasmas” pueden manifestarse también desde el sonido. En una de las escenas del film, el médico habla a través de un portero con su ex esposa, a quien escuchamos pero no llegamos a ver nunca. Fuera de

campo, su voz llega como de otro universo para negarle al personaje la posibilidad de ver a su hija.

Ante una otredad que ocupa la pantalla continuamente, a aquellos que no pertenecen a ese grupo les cuesta hallar visibilidad en los cuadros de la película. Las conexiones entre el mundo de los dromómanos y el resto prácticamente no existen, puesto que cuando comparten un mismo espacio –y un mismo plano– no terminan de verse completamente. Porque la otredad corresponde a un orden distinto de la existencia, y nosotros –como espectadores– llegamos a verlo en tanto Ortega decide poner allí el ojo.

Del tiempo y la ciudad, o cómo la periferia accedió al centro urbano: el encuentro de clases en *Reimon*

Ramona come asado con sus afectos en el barrio. Cuando los despide, a ellos y a aquel espacio, la cámara observa cómo el universo se transforma: desde la ventanilla de un tren, los techos son bajos y el cielo se percibe. En las calles no vemos más que casas y alguna que otra persona que camina por los suelos de tierra y asfalto. Pero cuando Ramona llega a destino, las veredas están pobladas de multitudes. Por allá arriba, desde un departamento que se alza sobre la ciudad, Ramona pasa a ser “Reimon”, porque así es como la llaman quienes la emplean para que limpie su casa. Ella sale al balcón y observa: los edificios altos, las avenidas anchas, las múltiples sombras de los autos.

En el film de Rodrigo Moreno, el centro y la periferia están vinculados de manera explícita a partir de la lógica del encuentro, en la que una red conecta personajes, espacios y modos de habitabilidad diferentes. Mientras Ramona circula entre los universos de la cartografía urbana para hacer su trabajo, sus empleadores –una pareja de clase media alta que vive en un edificio del centro– se reúnen puertas adentro con amigos a discutir y estudiar *El Capital* de Marx. Si las remo-

tas zonas de la ciudad llegan a confluír de alguna manera, sucede fundamentalmente por la fuerza de trabajo que hace cuerpo el personaje de Ramona; y si la trama urbana está organizada y separada según lo muestra el film, es porque hay una condición de clase que estructura y vertebrata el espacio. En *Reimon*, los empleadores de la protagonista son puestos en jaque desde una mirada crítica, en tanto los vemos debatir sobre el marxismo al mismo tiempo que parecen desconocer las distancias de clase entre ellos y su empleada doméstica.

La vida de Ramona –aquella que nosotros observamos en los cuadros de la película– es para los otros un fuera de campo al cual nunca tienen acceso. El film construye, en ese sentido, una afirmación a través de las imágenes: son los recorridos de Ramona, por su trabajo, los que tienden puentes entre los distintos espacios urbanos; son los sectores populares, en consecuencia, los que acceden al espacio de las clases privilegiadas –y no viceversa– y lo hacen fundamentalmente como fuerza de trabajo.

Las imágenes que retratan los pasos cotidianos de Ramona nos ofrecen una doble perspectiva. En principio, una que asume que sus personajes se construyen y son tales por el contexto de una sociedad capitalista y, en consiguiente, que los empleadores reconocen esa realidad –a través de las lecturas y reflexiones en torno a Marx–, pero que por los modos de vincularse con Ramona no parecen tener consciencia sobre su propia condición de clase. En ese sentido, no es *El Capital* lo que se pone en cuestión, sino el modo que en que los personajes se acercan a este texto y a la realidad sobre la cual versa. De hecho, a través de una óptica observacional, Moreno lleva a confirmar muchas de las afirmaciones marxistas: las lecturas que hacen los empleadores sobre los tiempos de ocio y trabajo de la clase obrera, tienen su reflejo en las escenas donde observamos a Ramona experimentar la temporalidad según las tareas laborales. De esta manera, el legado marxista se vuelve central para indagar acerca de las representaciones que trabaja Moreno sobre la ciudad. En una dirección similar,

Guy Debord (1967) propone pensar la ciudad en relación a un sistema capitalista avanzado, donde el *urbanismo* se entiende como un despliegue del espacio orientado hacia la separación clasista, obstruyendo trayectorias y configurando lógicas de interacción particulares.

Los viajes de Ramona y los momentos de acercamiento con sus empleadores ponen de manifiesto la complejidad de aquella cartografía urbana. En este aspecto, Moreno observa cómo sus personajes acceden a las distintas realidades de clase. La rutina de Ramona está marcada por limpiar –entre otras cosas– libros, mientras sus empleadores se encargan de leerlos y discutirlos. Pero existe una relación opuesta frente al contenido de aquellos textos: a lo largo de la película vemos a los empleadores debatir y hablar acerca de la realidad de los sectores populares en el seno del capitalismo, aunque sólo Ramona es la que lo vive en primera persona –es decir, desde la experiencia directa–.

Desde el punto de vista formal, el trabajo de Moreno sobre las imágenes juega en torno a las dimensiones del espacio y el tiempo, a través de recursos cinematográficos concretos que expresan un modo de experiencia urbana. La espacialidad, por un lado, se construye en función del contrapunto entre la periferia y el centro, en el cual las casas y los barrios de los personajes marcan un quiebre en el paisaje de la ciudad, así como en las formas en que la viven y habitan. Los planos fijos y largos adquieren un rasgo observacional desde el cual se contempla cómo Ramona transita los distintos espacios. Por otra parte, la temporalidad se cristaliza en la transición entre los distintos barrios, cuando vemos a Ramona cruzar la ciudad de una punta a la otra. En este caso, el plano secuencia y los planos largos permiten capturar la vida del personaje desde un nivel sensorial y sensitivo, en el que la fluidez temporal nos acerca a la vivencia de clase. El tiempo es así la distancia que separa a Ramona de sus empleadores y que pone de manifiesto cuán lejanos son los espacios que cada uno habita, no sólo en términos

geográficos sino también en cuanto a los modos de vida y la implicancia del trabajo.

Cuando *Reimon* llega a su fin, la música clásica que suena en el departamento se vuelve extradiagética y acompaña a la protagonista mientras corre para alcanzar un colectivo. En el camino se abren las calles, cruzan los autos, se amontonan los transeúntes y los bocinazos se funden con las melodías: casi como la sinfonía de una ciudad, Moreno deja en claro que su intento es el de registrar una experiencia.

Ser humano y sensible: la periferia como universo en sí mismo en *Mauro*

Desde el conurbano bonaerense, Mauro visita negocios y cambia billetes falsos. Con el correr de los días su plan se vuelve cada vez más concreto: montar junto a Luis y Marcela, sus amigos, un taller de serigrafía para apropiarse del arte de falsificar dinero.

Esta breve descripción señala los disparadores narrativos de *Mauro*, un film donde el cruce entre personaje y paisaje urbano equivale a la composición de un paisaje de las emociones. En la película de Rosselli, la relación de la periferia con el centro aparece bajo la lógica de la omisión: lo que se pone en foco aquí es un conurbano que sigue formando parte de la inmensidad de Buenos Aires, pero que alejada, distante, olvidada, es registrada por Rosselli en los cuadros de su película. El director gira la mirada para concentrarla en este pequeño universo y así retratarlo minuciosamente, al punto de instituirlo en tanto mundo-en-sí-mismo o mundo-aparte. Mauro vive allí, trabaja allí y cada tanto lo vemos moverse: hay imágenes sobre trenes desde los cuales el barrio se difumina por la ventanilla. Hay rieles, carreteras y autos. Vemos, en todos estos casos, la transición entre el barrio-margen y otras zonas que se acercan más al centro de la ciudad; los boliches que hacen retumbar el reggaeton, los cafés donde Mauro se reúne para hacer negocios, los puestos de ropa que

se extienden por la calle. El conurbano entra así en relación con una urbanidad que sigue siendo marginal, aun estando hacia el centro de la ciudad.

A partir de esta mirada, *Mauro* se asemeja a *Reimon* en tanto recurre a la figura del viaje como modo de instituir la relación entre distintos espacios y entre estos espacios y sus personajes. Es decir, tanto Ramona como Mauro habitan zonas periféricas de la ciudad que se ubican a grandes distancias del centro. Sin embargo, mientras Moreno se preocupa por conectar aquellos personajes, espacios y modos de habitarlos, Rosselli se remite únicamente a enfocarse en la periferia sin generar ningún tipo de contraste entre mundos. Tampoco le interesa mostrar el viaje a partir de las tomas largas, ya que no hay distancia entre el centro y la periferia, más bien hay un margen urbano sobre el cual se hace foco.

La marginalidad de la periferia en *Mauro* asume rasgos distintos. No se trata ya de los sectores populares a los que remite Moreno en *Reimon* ni de la otredad descartada de Ortega en *Dromómanos*, sino a una clase media trabajadora que habita las periferias más allá de la ciudad de Buenos Aires. Si en *Dromómanos* el énfasis está puesto en el carácter extremo y anormal de sus personajes, y en *Reimon* en el contrapunto entre clases, en *Mauro* la búsqueda es por una salida distinta ya que apuesta a la particularidad del submundo que describe sin juzgarlo ni moralizarlo. Ese es el sentido de la aproximación que lleva adelante Rosselli, quien se decide por una cámara apartada y respetuosa sin atropellar ni anteponerse a sus personajes. Aun cuando se acerca a ellos, logra capturar la intimidad sin resultar invasivo. Desde esta posición se recrea el universo afectivo y emotivo de sus criaturas, otorgándoles una cualidad humana profunda. Esta es quizás la singularidad del registro formal al que recurre Rosselli: desde una cierta distancia y una pretensión realista palpable, los personajes y su mundo se vuelven más cercanos, habilitando una mirada que nunca emite juicios sobre sus acciones. Sin caer en ningún extremo, Roselli construye personajes profun-

damente humanos, cuya “oscuridad” nunca es tal en tanto se encuentra atravesada por múltiples capas que los hace complejos y ambiguos.



Mauro, Hernán Rosselli (2014)

En ese sentido, la falsificación de billetes, el insomnio y el consumo de drogas y ansiolíticos conviven con la intimidad que el protagonista construye junto a Paula –la mujer que conoce en un boliche– y con los momentos que vive al lado de Luis y Marcela. La cotidianeidad en *Mauro* es una constante y se inmiscuye en la narrativa: cuando los personajes comen asado, miran la ecografía de Marcela, eligen nombres para la bebé, se cortan el pelo, juntan frutos de los árboles, miran fotos, juegan al fútbol y se desnudan en la cama a través de la palabra. Cada uno de estos momentos acontece entre las escenas de Mauro y Luis falsificando billetes. Los amigos los diseñan, los pintan, los cortan. Así, la emulación del dinero se convierte en un acto cotidiano. Un acto del día a día que se perfila como un trabajo más, y por sobre todo, como otra parte de la vida.

La cartografía urbana, por momentos, se traduce en las imágenes como cartografía de las emociones. El carácter sensible del film se termina de anclar en un grupo de escenas que cortan la narrativa del presente y ponen en primer plano la voz en off de Mauro. Cuando la película abre un lugar para estos pasajes, no sólo se modifica el narrador sino también la materialidad de la imagen que muestra viejas grabaciones del protagonista en Súper 8. Invocando los sueños y la memoria, Hernán Rosselli vuelve a punzar profundo sobre un paisaje emocional en el cual se erigen el protagonista, su vida y el entorno que habita.

Cómo mirar hacia los márgenes: algunas reflexiones finales

Mauro, *Dromómanos* y *Reimon* se hayan sobre el filo de las obras más recientes del ya viejo Nuevo Cine Argentino, justo cuando los debates críticos abren interrogantes acerca del estado que atraviesa aquel fenómeno. En cierto punto, incluso casi veinte años más tarde, los tres films reactualizan algunos de los rasgos que *Pizza*, *birra* y *faso* exponía allá por el 97: el realismo dentro de la ficción, el trabajo de la imagen por enci-

ma de la palabra, la apertura hacia el universo de lo marginal y lo urbano como temática narrativa.

La aparición de la ciudad en estos tres films puede leerse de distintas maneras: un poco más cerca entre sí, *Dromómanos* y *Reimon* parecen construir el mecanismo de la ficción para acceder desde el registro cinematográfico a una experiencia de lo real. Bajo la dirección de Luis Ortega, la cámara frenética y agresiva se une a una narrativa errática para capturar la movilidad sin suspensión de un grupo de personajes que no tienen descanso alguno cuando se trata de transitar los espacios de la ciudad. De una manera inversa, la mirada paciente que sostiene Rodrigo Moreno a lo largo de *Reimon* adopta un abordaje casi ensayístico acerca de los modos de circular y habitar la ciudad según la condición de clase de sus personajes. En este caso, la clase social de Ramona incide sobre su lugar en la ciudad así como sobre su trabajo, configurando entonces una experiencia donde el tiempo y el espacio abren la distancia entre ella y sus empleadores. *Mau-ro*, por otro lado, refleja una construcción donde la estructura dramática no pierde peso, pero se mantiene unida a la representación de la realidad.

Ya sea a través de la presencia fantasmal de quienes se diferencian de la otredad, del encuentro entre distintas clases sociales o de la omisión del centro para crear un paisaje emocional minucioso del universo periférico, los films aquí analizados acercan distintas representaciones de la ciudad y las interacciones que allí emergen. Lo expuesto en el desarrollo de este escrito pone de manifiesto cómo distintas propuestas formales y narrativas reconstruyen modalidades diferentes en las que se juega la relación centro-periferia.

Resulta ineludible subrayar que, en cada uno de estos films, a cada representación de los espacios urbanos le corresponde también una representación sobre los sujetos que habitan y transitan esa ciudad. Allí está la debilidad de *Dromómanos*, que a pesar de proponer una expresión plástica de la experiencia urbana, termina subyugando a sus personajes

a la categoría de otredad monstruosa que los vuelve marginales: la cámara agresiva, en ese sentido, exagera el carácter extravagante y excesivo de sus dromómanos. Lejos de construir la humanidad de los personajes, Ortega busca el choque al realzar todos los rasgos que expulsan a estas criaturas de los límites de aquello que se instituye como aceptable socialmente. Las palabras del crítico Jonathan Rosenbaum acerca de un film de la directora iraní Fough Farrokhzad, puede servir de contrapunto para echar luz sobre *Dromómanos*:

(...) la fuerza primaria del film está en lo que yo llamaría su humanismo radical, que trasciende cualquier cosa que yo conozca de la cinematografía occidental (...) la extraña capacidad de Farrokhzad para ver a los leprosos sin morbosidad, como personas hermosas y comunes, objetos de amor y de intensa identificación, ofrece desafíos diferentes, que apuntan a una postura espiritual y filosófica muy distinta. (Rosenbaum en Rosenbaum y Saeed-Vafa, 2013: 15)

La película de Ortega se encuentra, de algún modo, en las antípodas de lo que Rosenbaum describe sobre el cine de Farrokhzad. Si bien *Dromómanos* cuenta con momentos poéticos y surrealistas donde se abre otra mirada hacia esos personajes, el director se tambalea entre aquella opción y la que más prevalece en el film: una que termina por explotar a los protagonistas. El film devela entonces la contracara del trabajo que Hernán Rosselli explora en *Mauro*; ahí, el director toma un mundo cargado de acciones y prácticas que comúnmente carecen de aceptación social –usualmente juzgadas negativamente– y las subvierte al recrear la cotidianidad y el universo emocional de los personajes. La falsificación del dinero, en tanto hecho ilegal, queda desprejuiciada bajo el espesor sensible de las imágenes que registran a Mauro en su espacio y junto a sus afectos. Se trata además de una posición que se sostiene coherentemente, tanto a nivel argumental como formal y estético: entre las escenas que encuentran al protagonista

inmerso en la cotidianeidad de su mundo y una cámara que nunca atropella a los personajes.

Una apuesta muy distinta es la de *Reimon*, donde el centro urbano muestra el rostro de sus propios habitantes. Los empleadores de la protagonista le ponen cuerpos más concretos a las presencias fantasmales que cruzan los planos de *Dromómanos*, pero paradójicamente, se diluyen en su construcción narrativa. Mientras el personaje de Ramona adquiere cierta densidad por la observación que se instaura en torno a ella, sus empleadores quedan reducidos a un carácter unidimensional tramado por las escenas donde leen a Marx. Los elementos que aparecen más allá de eso –fundamentalmente el espacio y, después, las interacciones con la empleada– terminan profundizando el estereotipo en vez de deconstruirlo. En la misma línea, la utilización de la obra marxista llega a generar asociaciones direccionadas entre aquellas escrituras y las imágenes de Ramona en la ciudad: por ejemplo, fragmentos que versan sobre el tiempo de trabajo y de ocio de la clase obrera se contrastan con escenas de la protagonista viajando entre el centro y la periferia o habitando su propia casa durante la noche. Cuando esto sucede, la palabra se impone sobre el valor de la imagen. Cuando Moreno logra evitarlo, por el contrario, su película puede volverse una observación aguda acerca de la experiencia en-clasada de vivir y circular en la ciudad.

Desde diferentes lugares, los tres films aquí expuestos nos hablan sobre el espacio urbano y los modos de ocuparlo. Pero nos hablan, además, acerca de distintas aproximaciones narrativas y estéticas que ponen en juego la relación entre la ficción y lo real, la forma y el contenido, los personajes y el espacio, y exponen, en medio de la trama que entreteje estas dimensiones, ciertas representaciones sobre la ciudad, el centro, la periferia y la marginalidad.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000): “A cultura dos monstros: sete teses” en *Pedagogía dos monstros. Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Editorial Auténtica, Brasil.

DEBORD, Guy (1967), *La sociedad del espectáculo*, La Marca, Buenos Aires.

KOZA, Roger (2015), “Una visión desde algún lugar: un misterioso fuera de campo (de la ficción)”. Disponible en: <http://ojosabiertos.otroscines.com/tag/nuevo-cine-argentino/>

LERER, Diego (2015), “La Patota, de Santiago Mitre”. Disponible en: <http://micropsia.otroscines.com/2015/06/estrenos-la-patota-de-santiago-mitre/>

MARTIN, Adrian (2008), *¿Qué es el cine moderno?*, Uqbar editores, Santiago de Chile.

PRIVIDERA, Nicolás (2014), *El país del cine*, Editorial Los Ríos, Córdoba.

ROSENBAUM, Jonathan y SAEED-VAFA, Mehrnaz (2013), *Abbas Kiarostami*. Los Ríos Editorial, Córdoba.

SENNETT, R. (1994), *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza Editorial, Madrid.

Corpus audiovisual

Dromómanos (Luis Ortega, 2012).

Reimon (Rodrigo Moreno, 2014).

Mauro (Hernán Rosselli, 2014).

LA REPRESENTACIÓN DEL CONFLICTO EN LOS ESPACIOS SOCIALES: LOS MÁRGENES ESTÉTICOS Y SOCIO-POLÍTICOS DEL CINE DE RAÚL PERRONE

Milena Sol Tiburcio González

En general, el análisis de los discursos audiovisuales, y principalmente el de los relatos fílmicos, presta especial atención a los personajes, atendiendo a su situación en un tiempo y en un espacio determinados. Nuestra intención es tomar como punto de partida la observación de los espacios puestos en escena, incluyendo todo lo que se figura dentro del cuadro; es decir, pensar el espacio no como complemento, sino como eje de cuestiones innovadoras respecto del personaje y del tiempo. Para acercarnos a este tipo de análisis, retomamos aquí la categoría de *mundo* propuesta por Gonzalo Aguilar (2010). Dicho concepto sugiere que todo lugar, sea este real o imaginario, impone códigos y afectos a quienes lo habitan, otorgando herramientas conceptuales y materiales respecto de un tiempo y espacio determinados.

Desde un punto de vista narrativo, el lenguaje audiovisual implica una puesta en escena discursiva ligada al relato en el cual los personajes desarrollan sus acciones en un espacio-tiempo particulares. El cine contemporáneo muestra una composición discursiva bastante compleja respecto de los escenarios abordados: las historias tienen lugar en espacios alternativos, retomando la palabra de los sujetos que allí habitan y/o introduciendo también una nueva perspectiva fo-

tográfica y sonora dentro del film. Diversos significados se enuncian en múltiples formas discursivas, participando así en la construcción y problematización de categorías como las de actor, personaje y/o protagonista. Resulta pertinente entonces plantear interrogantes sobre el modo en que diferentes relatos construyen figuras sociales particulares a partir de una representación característica de los escenarios que transitan.

Contemporáneo al desarrollo de lo que dio en llamarse *Nuevo Cine Argentino* (NCA), Raúl Perrone incursiona como un realizador cuya distinción es la de trabajar en sus films bajo una lógica de cine independiente. Experimentando desde una perspectiva particular, progresivamente sus películas innovan en una composición estética que se confunde con el surrealismo o con el collage, mixturando escenarios, personajes y situaciones. Contrariamente a la mirada del NCA que se acerca a las culturas populares desplazadas geográficamente (sin apartarse de una mirada culta o prejuiciosa), el cine de Perrone intenta problematizar dichos espacios a través de una experimentación narrativa. Incorporando personajes que transitan al margen de una urbanidad que se les presenta inabarcable, la construcción de sus propios mundos constituye un juego por desentramar historias particulares.

Nuestro interés es indagar sobre la representación del conflicto en los espacios sociales que –bajo una lógica particular– se constituyen como soporte de historias en la filmografía de Raúl Perrone. En función de ello, abordamos sus producciones audiovisuales en términos tanto estéticos como socio-políticos, reflexionando sobre cómo la composición fotográfica-sonora y lo estético pueden interpelar lo político en la trama. Se trata entonces de identificar qué mundos se configuran en sus historias, qué conflictos emergen de ellos y cómo los personajes guían sus acciones de acuerdo a estos. La tarea consiste en reflexionar acerca de la idea de conflicto en referencia a la poética alternativa que emerge en los relatos audiovisuales analizados.

Los mundos al margen: la experiencia poética de Perrone

Raúl Perrone es reconocido como un referente del Nuevo Cine Argentino (NCA), si bien marca un alejamiento respecto de la estricta conservación de la estética realista que este propone. El cine de Perrone toma como referencia espacial el barrio de Ituzaingó (Buenos Aires), y en sus historias predomina la presencia de jóvenes que pueden morir y resucitar por amor. Los relatos que este realizador pone en escena invitan a prestar una especial atención a la composición articulada entre personaje, espacio y tiempo, en un intento de conjugar armónicamente estos tres ejes, tomando viejas fórmulas clásicas del cine e innovando en nuevos modos de relatar.

Para hacer foco en un análisis característico, tomaremos tres obras de su filmografía: *Las pibas* (2012), *P3ND3JO5* (2013) y *Favula* (2014). Es interesante notar que Perrone suele acomodar algunas de sus obras bajo el formato de trilogías; como menciona Nicolás Prividera (2014), cada uno de sus films se construye sobre los otros. De modo que en este análisis narrativo se buscará ir más allá de las lecturas propuestas por el realizador, tomando películas que pertenecen a distintas trilogías. Una breve presentación de las películas que conforman el corpus aquí analizado resulta pertinente como primera instancia antes de adentrarnos al núcleo de los temas trabajados.

Las pibas cuenta la historia de una joven/adolescente cuya vida pendula entre una relación en crisis con su pareja y su trabajo en una fábrica de bolsas de nylon. La particularidad de este film reside en que la representación de la vida cotidiana de la protagonista se realiza a partir de una narrativa cíclica. Así, cada acción adquiere una tonalidad reiterativa: largas conversaciones entre las pibas en la habitación, una puerta que se cierra, el mate, el camino al trabajo, la fábrica, los malabares de regreso a su habitación, un poco de música y luego de la noche el mate, y el camino al trabajo. El mismo ciclo de acciones se reitera completo dos veces, pero toda re-

gularidad se quiebra tras el acontecimiento: la violación de la piba en los baños de la fábrica. La dinámica de todo el relato es corrompida tras este giro principal. Aturdida, la protagonista describe en el *flashforward* que abre el film toda la angustia que la gobierna, llorando frente a la cámara. Luego de finalizado el relato, a partir de la escena de la violación la lectura se completa.

Hay en *Las pibas* una intención tangible en la construcción de los mundos que lo constituyen. La protagonista transita físicamente entre su habitación y el trabajo. La cámara no construye un hogar, el cuadro se centra en la cama desprolija que ocupa la habitación en donde la piba se refugia. Sola o con su amada, en silencio o escuchando música, este rincón está gobernado por sus propios códigos. Este rincón íntimo adquiere el status de refugio por el hecho de que todo lo que allí acontece depende de la voluntad de la protagonista. En el ámbito del trabajo, al contrario, el universo de posibilidades se reduce, y sin lugar a dudas su voluntad también. La fábrica se presenta como un lugar viciado de máquinas y de hombres. La piba es la única mujer en aquel escenario, objeto de una observación constante por parte de quien será su violador. La sensibilidad amorosa de la habitación de la piba, contrasta con el sexo obsceno que decora las paredes de la fábrica exhibiendo mujeres de pornográfica desnudez. A medida que el mundo del trabajo se transforma en una amenaza para la protagonista, su habitación se figura como el refugio tras el cual resistir.

El segundo film seleccionado es *P3ND3JO5*, obra articulada en tres actos y una coda. Cada uno de los movimientos corresponde a una historia en particular, pero entre ellas el espacio subyace como un eje articulador. Si en *Las pibas* se representa desde la relación hogar-trabajo, en *P3ND3JO5* los límites se desdibujan. La representación de la pista de skate predomina visualmente y, a cielo abierto o no, estos lugares se acercan más a la noción de calle que a la idea de un techo seguro. Los pendejos se mueven voluntariamente, de un lado

a otro, pero a partir de elecciones propias: la casa deja de ser el refugio y los espacios abiertos parecen ampliar el universo de posibilidades para que los protagonistas puedan realizar sus deseos. Las acciones que los protagonistas llevan adelante se justifican en los sentimientos que expresan. El deseo de estar con alguien, la pasión por hacer skate, los conflictos personales, oscilan entre la vida y la muerte. Pues hay un tema que se sostiene en y atraviesa todo el film; siendo una amenaza, los protagonistas también la contemplan como una solución: la muerte.

Cada uno de los actos en este film presenta una historia cuyo escenario principal remite a espacios urbanos (calles, club, pista de skate, plazas), y cuyo cierre refiere a una elipsis que precede a la muerte del/los protagonista/s. En lo que refiere a las marcas compositivas del film, la fotografía y el sonido adquieren una dimensión relevante. La película se presenta en un blanco y negro saturado, los diálogos son voces distorsionadas que no se asemejan a ninguna lengua, es un código que precisa de un subtítulo y de marcaciones explícitas. Retomando técnicas del cine mudo –como los subtítulos–, la cumbia remixada contemporánea que acompaña el film aparece como el contrapunto histórico de la articulación entre imagen y sonido.

Favula es el relato que sigue a P3ND3JO5 y cuya narrativa retoma los primeros experimentos fotográficos y sonoros inaugurados allí. Inspirado en un cuento tradicional africano, en los paisajes de *Favula* se reinventa una naturaleza particular. Cuatro muros de cemento se esfuerzan por remitir a un techo que reúne a un grupo de personajes, mientras que en los alrededores un bosque se convierte en el espacio alterno. El relato no explicita el modo en que los personajes se han encontrado, sin embargo los roles están organizados bajo una estricta jerarquía. El afuera es una maqueta digitalizada a través de un montaje que representa una fortaleza natural. Con la base fotográfica en blanco y negro, en esta película se introducen nuevas composiciones audiovisuales. A modo

de collage, las figuras humanas se recortan en el espacio del bosque. Esta particularidad no acontece del mismo modo en la casa.

Detrás de toda la puesta en escena tiene lugar la historia de una joven que es víctima del tráfico de personas. Otros dos jóvenes logran rescatarla, mientras los adultos negocian la vida de sus raptados. En este caso, hacia el final de la película, los tres protagonistas jóvenes ofrecen un testimonio de cómo la vida los llevó a vivir en la calle. En el relato, los diálogos están sonoramente distorsionados, y el subtítulo es la característica técnica retomada también en este film. Gaudreault y Jost, al respecto de los subtítulos y de los rótulos como recurso del cine mudo, sostienen que éstos producen efectos tanto lingüísticos (anclaje de significados) como narrativos (guía para la construcción de la historia) (Gaudreault y Jost: 1995, 79). Si la soledad es uno de los afectos que comparten los protagonistas, los códigos son los que los diferencian entre sí. Mientras los adultos pasan la mayor parte de la historia entre muros (donde la jerarquía se conserva intacta), los jóvenes encuentran en la naturaleza del afuera el lugar desde donde contrarrestar el poder impuesto. En aquel terreno representado de un modo fértil (en términos visuales y sonoros el agua está constantemente presente), los jóvenes dan lugar a los giros dentro del relato (descanso, fuga, contra-ataque).

Cuando los límites y fronteras se asumen como espacio de acción

A partir del acercamiento a los mundos que predominan en la poética de Perrone, resulta pertinente prestar atención al modo en que se relacionan los espacios *in* (dentro del cuadro visual) / *off* (fuera del cuadro visual) a nivel de la diégesis. Esto permite realizar un abordaje transversal entre los films seleccionados con respecto a cómo las acciones de los personajes tienen lugar entre los espacios representados como adentro (la casa, por ejemplo) y afuera (el trabajo, la pista

de skate, el bosque). Si bien la narrativa cronológica predomina en las películas analizadas, se destacan también ciertos recursos utilizados (flashbacks y flashforwards). En dichas instancias particulares, la cámara observa al protagonista y lo acomoda en un primer plano para darle la voz, una voz que se expresa en una lengua desconocida, rescatada a través del uso de subtítulos. Por otro lado, el escenario en donde el protagonista ofrece un testimonio frente a la cámara es aquel en donde él se encuentra libre de amenazas.

En *Las pibas* el escenario *in* está construido a partir de los dos espacios principales que transita la protagonista: su habitación y un rincón de descanso en la fábrica en la cual trabaja. El relato, desde el punto de vista fotográfico, no ahonda en detalles respecto de la casa que habita o del espacio laboral que frecuenta. El foco está centrado más bien en la construcción de un escenario con respecto a los personajes que los constituyen. Por su parte, el *off* –todo aquello que la cámara ignora– refiere al resto de la casa o del espacio de trabajo que no es mostrado. Lo *off* podría ser interpretado como una ausencia de personajes, pues a lo largo de la película no existe una representación de lugares vacíos. Al mismo tiempo, si se retoma lo explicado más arriba (la habitación como refugio), el film presenta una distinción entre el espacio privado como contrapunto a la amenaza proveniente del resto de los rincones que transita el personaje.

Por su parte, en *P3ND3JO5* la historia cambia, ya que de un modo diferente el escenario *in* predominante es el de la pista de skate, el de la plaza, el de la calle. La cámara sigue a los personajes cuyos espacios elegidos preferentemente son los lugares abiertos. El *in* se ocupa de reconstruir con planos secuencias y saltos de plano la danza que los personajes interpretan a lo largo de la base sonora, de la historia narrada. La cámara también retoma interiores de casas, pero sin prestarles especial atención; en la mayoría de los casos se trata de un pequeño diálogo entre el protagonista y otro personaje, a veces con un ayudante (amigo, ser amado) y otras con sus

oponentes (padres, adultos). Lo cierto es que en el caso de los diálogos alternos que los protagonistas sostienen con sus oponentes, éstos últimos están contruidos a través del *off* de cámara, de modo que sólo se oyen las voces distorsionadas y sólo se ven extremidades del cuerpo (no hay rostro ni presencia completa en la imagen).

En este film en particular la cámara presta especial atención a los espacios abiertos (skate-floor, plaza, calle), observando el escenario y reconstruyéndolo a través de distintos ángulos. En *P3ND3JO5*, a diferencia de *Las pibas*, es escaso el uso de cámaras estáticas. El plano objetivo observa detenidamente, acompaña, pero sin arriesgarse a tomar partido por los personajes. Detrás de dicho cambio, los fotogramas inquietos crean planos subjetivos, que se acercan más a la sensibilidad del protagonista. Así, los límites entre el *in/off* en *P3ND3JO5* adquieren otra complejidad, en la cual los espacios abiertos son tan atentamente contemplados que se tiene la sensación de estar en el escenario de la historia. Los *off* conservan la particularidad de corresponderse con los personajes oponentes a los protagonistas y jugar simultáneamente con las elipsis que anteceden a los giros conclusivos. Un ejemplo al respecto es cuando en el ACTO 3 del film, luego de una aparente persecución seguida de una elipsis, se puede observar los cuerpos sin vida de los jóvenes en el subsuelo de la plaza.

En *Favula*, los escenarios *in* remiten a los espacios principales a lo largo de la historia: la casa y el bosque construyen una dicotomía a lo largo del film. En esta película las habitaciones de la casa son mostradas, pero predominan ambientes vacíos, paredes despojadas de toda referencia al ideal de un hogar. Los personajes que transitan este rincón no se relacionan más que por acuerdos: los jóvenes residen allí sólo a cambio de trabajo. Frente a este reducido espacio más cerca de la esclavitud que de la solidaridad, los jóvenes encuentran en el bosque el lugar para activar sus sentidos. Los planos enteros reconstruyen las habitaciones de la casa, mientras que

los planos generales predominan en la puesta en escena del bosque. El *off* toma la forma del resto de los espacios transitorios, ya que una vez más no hay una construcción incisiva de los lugares que no sean escenario de los protagonistas. De todos modos, resulta interesante identificar que todo el *off* de la película está construido a través de lo sonoro. Un piano con base de cumbia, disparos, el rugido de un león denotan una intención por construir un universo sensorial característico. Toda una fauna material y natural que no vemos, pero que subraya e intercepta la historia, proponiendo una lectura particular del film.



Favula, Raúl Perrone (2014)

Transversalmente a los tres films analizados, la representación de la casa es siempre la de rincones apenas amueblados. Contrariamente, existe una especial intención por los espacios abiertos. La transición entre las tres películas muestra cómo la cámara se desplaza de una habitación reducida (*Las pibas*) a un bosque (*Favula*), incorporando calles, pistas de skate, plazas (*P3ND3JO5*). De un modo fotográfico, asistimos

así a una búsqueda por experimentar espacios abiertos. Igualmente, aparecen nuevas marcas compositivas, pues desde el plano sonoro la música adquiere una relevancia sin precedentes en la filmografía de Perrone. Es también una marca poética el uso de la distorsión sonora de los diálogos, indagando en un nuevo idioma en el interior de sus películas.

La relación adentro/afuera en las películas de Perrone es relevante. Mientras en *Las pibas*, los lugares internos (habitación, trabajo) son los escenarios en los cuales tienen lugar los giros decisivos del film, en *P3ND3JO5*, el afuera (plaza, pista de skate) deja de ser un lugar transitorio para asumir un carácter central dentro de la historia. Los giros narrativos y las acciones principales tienen lugar en dichos escenarios, mientras que el hogar familiar aparece representado como el espacio en donde los adultos regañan a los jóvenes, reclamando obediencia. Un antiguo conservadurismo es construido cuando los adultos intentan imponer su poder en los tres films. En *Favula*, el caso relevante es que no sólo éstos imponen un poder sino que además lo ejercen a través de una estricta jerarquía. En este film, la representación del adentro (casa) y el afuera (bosque), es equilibrada en cuestión de tiempo. La apuesta narrativa reside en la construcción de ambos espacios: de un modo contrapuesto, la asfixia que reina en la casa es contrarrestada por la naturaleza del bosque. Más cerca de una libertad ideal, la animación de un escenario en donde los cuerpos apenas se figuran dan lugar a una cadencia erótica que oscila entre la vida y la muerte. Es novedoso en este último film cómo es el escenario externo aquel que ofrece a los protagonistas la posibilidad de reaccionar contra la impunidad ejercida desde la casa. En estos films, cuando la casa no es refugio, es un castigo, asfixia, más cercano a una prisión e imposición de viejos (adultos) modelos estructurantes. De un modo distinto, los espacios de afuera reformulan la idea de peligro una vez que el/los protagonista/s lo superan, logrando que sus espacios sean el germen de una reforma de aquello impuesto.

Los conflictos representados

Pensar el personaje y su relación con el tiempo y el espacio es un ejercicio analítico que no pretende fragmentar el relato, sino más bien reflexionar acerca de la dinámica que se construye entre ellos. Esta relación no es más que la producción del sentido del relato en sí.

Sin olvidar que en los films se construye un mundo ficticio, se pretende analizar el modo en que se exponen conflictos sociales y políticos a través de sus historias. En la filmografía de Raúl Perrone, se observa un intento constante por incursionar en nuevas formas de lenguaje audiovisual para dar cuenta de los conflictos que se presentan. La intensidad sonora, la fotografía y el diseño de los planos a través del montaje denotan una búsqueda experimental que se desarrolla de un film a otro. Resulta pertinente entonces considerar la idea de estética, no desde un concepto estrictamente teórico, sino a partir de la necesidad de pensar *lo estético* en términos de producción de sentido.

Como sostiene Gonzalo Aguilar, en la interpretación de los mundos que se construyen en los films la relación entre el personaje en un tiempo y en un espacio se configura no sólo dentro del plano sino también con él. Es decir, que lo que se pone escena es igual de relevante que el modo en que se lleva a cabo, tratándose de un acto simultáneamente mimético –fundado en el mostrar– y diegético –relacionado con contar una historia–. Por ejemplo, en el caso de *Las pibas*, la relación témporo-espacial que se pone en escena está dada por las acciones que el personaje protagonista lleva a cabo. El modo en que la piba transita de un escenario a otro (la calle, la fábrica, su habitación) está acomodado cronológicamente y el orden de las acciones se repite a lo largo de la historia. Los acontecimientos devienen reiterativos, y una narrativa cíclica predomina a lo largo del film. En el giro principal de la historia, cuando la protagonista es violada, es cuando este ciclo reiterativo se interrumpe atentando con aquella sucesión

orgánica de los hechos sostenida hasta ese momento. En esta película, el giro es al mismo tiempo el conflicto, la violación y el quiebre de los actos reiterativos.

Los conflictos sociales expuestos en *Las pibas* están dados por la relación dicotómica hombre-mujer. Dicha afirmación no intenta ser un reduccionismo, pero lo cierto es que en el mundo de la fábrica predomina una focalización machista, mientras que en la habitación de la piba impera una sensibilidad amorosa entre ambas mujeres. Ambos escenarios constituyen los mundos que se articulan en el film; el conflicto (amoroso) que emerge en primera instancia es superado con un acontecimiento aún más perturbador: la violación. Mientras que de la articulación fábrica-trabajo-masculinidad emana el poder bruto, en la figura de la mujer emana el amor sensible, pero también el sometimiento (en tanto que víctima de dicho poder).

Los mundos que predominan en este film refieren a espacios reducidos, poco iluminados, a la vez que el tiempo está dado por un ritmo cíclico que es consonante con la lógica particular de los espacios externos que transita el protagonista (la fábrica, el engranaje, lo imperantemente material).



Las Pibas, Raúl Perrone (2012)

En *P3ND3JO5*, la relación del plano con su contenido (la puesta en escena de la historia) incursiona en una estética particular. Distinta a la estética realista de *Las pibas* (planos medios, imagen color, sonidos en concordancia con lo que se observa en el cuadro), *P3ND3JO5* es la emergencia de una nueva poética. Aquí el sonido adquiere un rol fundamental en la composición narrativa: los matices del volumen, el ritmo cambiante, la base de una cumbia remixada, los diálogos deformados (un idioma incomprensible), complementan las acciones y los espacios mostrados. A nivel fotográfico el blanco y negro, la reducción cuantitativa de los diálogos en el relato, también invisten de sentido al film.

En lo que respecta al conflicto *P3ND3JO5* sostiene, como ya adelantáramos, un relato organizado en tres actos y una coda, tomando la siguiente fórmula narrativa: elipsis seguida de resolución del conflicto a través de la muerte. Los conflictos dentro de este film se construyen por referencia a la oposición adultos-adolescentes. Por ejemplo, para los adultos la pista de skate representa un conflicto que atenta contra su poder, mientras que para los *pendejos* lo conflictivo es que la autoridad (policía, adultos) atente contra su necesidad dramática de habitar los espacios abiertos (la plaza, la pista). En resumen, en el relato los conflictos sociales remiten a cuestiones de disparidad etárea (adultos-adolescentes) que implican una cuestión de poder (autoridad-subordinación).

En las historias que constituyen el film los conflictos emergen cuando los deseos de cada una de las partes se contraponen. Por ejemplo, en el acto II de la película dos jóvenes se enamoran en la pista de skate (inicio), los padres están en contra de dicha unión (conflicto), y como reacción los *pendejos* eligen suicidarse (desenlace). Dentro de la historia, la forma en que los jóvenes resisten a esa subordinación es eligiendo la muerte, de modo que ésta se convierte en la vía de resolución al conflicto que se plantea en el relato. El desencuentro de intenciones de los personajes (ejercer la autoridad y/o subordinarse, por ejemplo) aparece como el eje del con-

flicto dentro de las historias que componen el film. Del mismo modo, la resolución narrativa del conflicto se efectúa tomando como recurso literario la elipsis que sugiere la muerte: el acto de matar/morir nunca está construido visualmente, sino que está sugerido en la escena siguiente a la elipsis temporal.

Si *P3ND3JO5* significó la apertura hacia un nuevo modo de composición narrativa, en *Favula* el lenguaje audiovisual pareciera confirmar una poética particular en los films de Perrone. Así como en aquel es relevante la presencia de la incursión sonora experimental dentro de la historia, en *Favula* también se sostiene una base sonora inspirada en ritmos de cumbia, a la vez que se incorpora la creación de un campo sensorial que incluye sonidos de la naturaleza. A nivel fotográfico sucede lo mismo: el blanco y negro se conserva, pero se experimenta un montaje dentro del plano. Como mencionamos párrafos más arriba, las figuras humanas se recortan en un fondo de capas superpuestas, dentro de una especie de maqueta que simula un bosque. La perspicacia de la historia –en términos del relato– reside en que mientras que los planos de la casa se corresponden con una puesta en escena realista, el bosque es expresamente construido como un espacio supranatural (de exageraciones visuales y sensoriales). En la literatura, como algo propio del campo de las artes y de sus formas de expresión, es recurrente la idea de bosque como pasaje hacia una dimensión primitiva del ser humano (habilitando la emergencia del amor, el erotismo, la muerte)¹.

En *Favula*, los personajes habitan los espacios (la casa y el bosque) en cantidades similares de tiempo dentro del relato. Mientras que en *Las pibas* el escenario principal era el interior (la habitación), y en *P3ND3JO5* los lugares exteriores, en *Favula* la construcción de ambos escenarios parecen complementarse a lo largo del film. En esta oportunidad, se comien-

¹ Así como Máximo Briosó Sánchez lo sugiere en la “Presentación” de la obra *Dafnis y Cloe*: “El erotismo es, en Longo, aparte de las obligadas resonancias literarias, una dimensión de la naturaleza. Y la naturaleza es un marco utópico e idealizado y, a la vez, un modesto rincón del mundo que casi podría localizarse en un mapa” (Briosó Sánchez, en Longo, 2010).

za a identificar una apropiación por parte de los personajes sobre los lugares que transitan. Dicha toma de posición sobre los escenarios es la reacción al conflicto sobre el cual se sostiene la historia: la tensión entre un poder ejercido jerárquicamente (quienes negocian la trata de personas) y el instinto de supervivencia (quienes viven en la calle y son víctimas de ello). De este modo, se observa que el relato plantea un conflicto que es puesto en escena bajo una doble dimensión: por un lado, el lenguaje audiovisual queda al servicio de la metáfora (fotografía, sonido y relato); y por otro, la puesta en escena se articula con una problemática social (la trata de personas). Este último recurso narrativo construye un diálogo inmediato con la esfera pública, trascendiendo al relato e interpellando al espectador. Este ejemplo fundamenta la idea sobre la cual los discursos no sólo intervienen en el campo social, sino que lo configuran a través de la producción de sentido.

Resumiendo, *Las pibas* presenta una historia cuyos espacios remiten a una relación dicotómica. Mientras del mundo personal (representado a través de la habitación) emana la búsqueda del amor, el diálogo, la calma; el mundo laboral remite a todo lo contrario. La violación sexual es el conflicto agudo, y es además el giro que dará lugar a la resolución de la historia. Si durante la primera parte del film el problema reside en la relación aún indefinida entre las pibas, a partir del punto más amargo la historia se resuelve a favor del amor entre ellas. Sin embargo, es interesante observar que desde el punto de vista del personaje no existe una ingenua superación del problema, sino más bien un trabajo fino que subyace la historia a lo largo del film y que remite a la relación entre ellas.

Los conflictos que estructuran las historias de los distintos films dejan explícita la intención de ampliar la dimensión espacial en la narrativa fílmica, multiplicando las posibilidades de juego de los personajes. Así, en la poética de *P3ND3JO5* los espacios abiertos comienzan a predominar a lo largo de la historia. Una mayor cantidad de tiempo dentro del relato

es dedicado a las pistas de skate, a la plaza, a la calle, siempre habitados por figuras humanas que recortan el paisaje, pero a su vez sin estar atados a ninguna referencia temporal precisa. De esta manera, los escenarios constituyen una especie de limbo en el que transitan los protagonistas, en los cuales tanto ellos como sus deseos van cambiando de forma constantemente. Los tres actos y la coda están articulados a lo largo del film bajo una lógica particular: el poder o no trascender las imposiciones externas, negociar dichas órdenes con los deseos emergentes y/o de lo contrario entregarse a la muerte. De este modo, si el conflicto reside en el ejercicio/sometimiento del poder, la resolución queda explícitamente asociada al fallecer.

Otro aspecto a tener en cuenta respecto del espacio surge de la necesidad analítica de distinguir entre los mundos interiores y exteriores que se representan dentro de cada una de las historias. Llamamos *mundos interiores* a aquellos escenarios que remiten a lugares físicamente limitados y cerrados (casa, habitación); a su vez, entendemos como *mundos exteriores* todo espacio representado cuyos límites son difusos (la plaza, la calle, la pista de skate). En el caso de *Favula*, el mundo exterior representa el espacio en el que los protagonistas recuperan lo esencial del ser humano, acercándose a la naturaleza y retomando el erotismo. Es en dicho escenario donde los personajes logran quedar exentos del poder jerárquico que se impone desde el mundo interior (la casa). Vivenciado como un lugar desde el cual reestructurar los deseos, el bosque es el escenario en el que los personajes alcanzan a redefinir una posición, tomar una decisión y planificar la acción para ir contra el poder impuesto. Particularmente en este film el conflicto emerge en el mundo interior (jerarquía impuesta, trata de personas) y como eje para resolver la historia se configura una contraofensiva dirigida a los detentores de poder. Los protagonistas no son conscientes de su poder hasta el momento en que experimentan la capacidad de reaccionar contra aquello que se les impone indiscriminadamente. Si el conflicto

emerge por el ejercicio de un poder despótico, la resolución de la historia va acompañada de la idea de revolución.

A partir de la categoría de *mundo* propuesta por Gonzalo Aguilar, y luego del análisis de los films que componen el corpus de la filmografía de Perrone, se puede considerar la importancia de los espacios allí construidos. Refiriéndonos a un campo cuyas fuerzas permanecen constantemente en tensión, los mundos representados en los films condicionan las líneas de acción que se desarrollan en el relato. En la narrativa de Perrone pueden identificarse dos modos en que esto acontece: de un modo positivo, en ciertos espacios se amplía la posibilidad de que el deseo o la necesidad dramática del personaje se realice; de un modo negativo, en cambio, dichas posibilidades se ven reducidas. Particularmente en el corpus analizado, los mundos que se figuran negativamente son aquellos que obstaculizan la realización dramática del personaje a través de la imposición de un poder jerárquico tradicional (padres-hijos, adultos-jóvenes, masculino-femenino). Lejos de reproducir estas ideas para confirmar una idea conservadora, los films plantean un contrapunto que lo problematiza a partir de los escenarios alternos. Algunos mundos en los films de Perrone adquieren un sentido positivo ya que se constituyen como espacios desde los cuales es posible contrarrestar aquello que atenta contra la necesidad dramática del/los personaje/s. La característica innovadora en este corpus es que aunque ciertos mundos son aparentemente peligrosos para quienes lo habitan/transitan, los protagonistas logran apropiarse de ellos con una finalidad dramática.

¿Qué sentido tiene lo político?

Al comienzo del artículo, nos propusimos identificar las películas de Perrone como participantes de un juego entre márgenes; a esta altura resulta pertinente hacer una serie de aclaraciones al respecto. En primer lugar, aquí se retoma el término *margin* en el sentido figurativo; es decir, pensando

los márgenes estéticos y socio-políticos como aquellos caminos alternativos a la corriente contemporánea. El Nuevo Cine Argentino, en la mayoría de sus producciones, reproduce una narrativa realista, tomando casos de la vida cotidiana y acentuando en personajes cuyos conflictos son predominantemente relatados como viajes introspectivos. Dicha corriente, no exenta de discusiones enriquecedoras en lo que respecta a su continuidad o no, tiene entre sus realizadores a Raúl Perrone. En este artículo la idea de margen se asocia entonces a este realizador en el sentido de que sus films demuestran a nivel estético y socio-político una línea alternativa del NCA. También es pertinente aclarar que el término margen, sin ánimos de ser utilizado peyorativamente, revela una intención por pensar una poética particular (en este caso, la de los films analizados) capaz de dialogar con el entorno social en el que se inscribe.

El recorrido alternativo de los films de Perrone se explicita en los hechos y formas que adquieren los espacios dentro de su composición narrativa. Desde el punto de vista de los personajes que conforman sus películas, por ejemplo, ocurre un caso particular. Si el NCA reniega el hecho de que la mayoría de las historias ponen en escena a individuos jóvenes conflictuados que huyen a la naturaleza en búsqueda de respuestas, en este corpus ocurre algo diferente. Como se describió anteriormente, la temática joven-conflicto-naturaleza se mantiene en las películas, pero de un modo particular se introduce una noción colectiva frente al conflicto. Así, los hechos tienen lugar en ambientes terrenales donde los protagonistas encuentran a sus colaboradores entre sus pares. Desde un punto de vista socio-político, los jóvenes de Perrone en ninguna ocasión están solos y todo problema (de corrupción autoritaria –policía– o humana –trata de personas–) siempre es contrarrestado en grupo. El margen alternativo en este caso se funda en la idea de introducir la noción de reacción colectiva para enfrentar el conflicto planteado en el relato.

Si bien dentro del corpus analizado, el relato retoma tópicos convencionales (adultos-jóvenes, autoridad-rebeldía), a lo largo de la historia se esfuerza por ir en otra dirección. La cámara acompaña constantemente a los protagonistas, jóvenes cuyo interés reside realizar sus deseos y cuestionar la línea de poder jerárquico tradicional. La poética de estos films reside en la búsqueda de un idioma propio. La inclusión de la cumbia remixada (mixturada con el ambiente sonoro diegético), son cualidades expresivas que a través de la música extradiagética cargan a los mundos y a los personajes de características propias. Dentro de esta misma línea, las citas y subtítulos incorporados en el montaje aparecen como singularidades de la narrativa de estos films.

Las películas observadas revelan a través de su montaje que el cine es una construcción. Retomando aspectos clásicos, como la música extradiagética y los títulos dentro del relato, la enunciación adquiere un carácter explícito. La instancia de contar no se oculta, se reafirma, ya que confirma la esencia del relato cinematográfico: construir simultáneamente las acciones y el espacio en que se realizan. La perspectiva del corpus incursiona en proponer una relación disyuntiva entre los espacios representados, pero insistiendo a lo largo del relato en sostener la construcción de una identidad desde los jóvenes hacia los escenarios abiertos, el afuera.

El tratamiento de la dimensión espacial en las últimas películas de Perrone también se desplaza hacia los márgenes de la narrativa argentina. Bajo una estética particular, la composición de los planos y el montaje fotográfico de los escenarios, articulan una poética propia dentro de estos discursos audiovisuales. Los ejemplos remiten a las calles, las pistas de skate en *P3ND3JO5* o el bosque en *Favula*. El sonido al igual que la fotografía introduce marcas que provocan que el relato pendule entre lo realista y lo onírico. Estos mundos que se describieron en los apartados anteriores no se limitan a configurar escenarios inmutables. Los mundos que aparecen en los films son representados como territorios de apropiación. Los

jóvenes se figuran transitando escenarios, experimentando códigos y retomando sus afectos. Cuando reaccionan al conflicto, el modo de reconfirmar su poder de acción es a través de la apropiación de los espacios. Los mundos alternos, espacios renegados del poder significan un campo abierto desde el cual el/los protagonista/s reaccionan en búsqueda de satisfacer sus deseos. La apropiación que los personajes realizan sobre sus mundos alternos son el germen que contribuye a que puedan responder a su necesidad dramática.

Pensar qué forma adquiere *lo político* en los films analizados es identificar el modo en que se representan las relaciones que sostienen la estructura social dentro de las historias. De acuerdo a la lectura de las películas de Perrone, a través de los hechos que pone en escena se observa que la experimentación estética se articula con la intención de jugar en los márgenes socio-políticos. Dichos márgenes, entendidos en un sentido alternativo, como el caso señalado de que los personajes nunca están solos, representan no sólo una historia sino también una propuesta discursiva que propone *lo político colectivo*. Lo ideológico se entiende como un repertorio de contenidos, y estos aparecen a su vez como huellas de sus condiciones de producción. Ambas cuestiones son las que contribuyen al *sentido* del relato, que en estas historias particulares proponen un juego colectivo desde espacios alternativos como punto de encuentro.

Existe también en estas películas un explícito desarrollo de una narrativa propia, resultado de una búsqueda constante por indagar y explotar los recursos del lenguaje audiovisual. En lo que respecta a las condiciones de producción, Raúl Perrone usualmente toma como escenario de sus films al barrio de Ituzaingó (Buenos Aires). Es curioso entonces cómo a través de la puesta en escena, aquel mundo se va complejizando de una película a la siguiente. Las referencias espaciales no remiten a un barrio en particular, pero la composición de ese mundo construye los escenarios en donde los personajes se encuentran, se identifican y defienden sus

deseos. Todo esto que constituye la enunciación cinematográfica es el objeto de análisis que sirve para pensar lo político en un film.

Lo interesante en los films aquí retomados reside en que, trascendiendo el análisis discursivo, es preciso reconocer el status artístico que el lenguaje cinematográfico lleva impreso en su realización. Estos films, a través del sentido colectivo de la acción y formas expresivas propias, significan la construcción de otros discursos. Lo político que emerge de estos films trasciende el campo del arte y constituye un punto de referencia inmediato con el entorno. Los conflictos que dentro del relato son resueltos a partir de una reacción colectiva constituyen la dimensión ideológica de la narrativa. La dinámica entre los espacios abiertos y las batallas por realizar los deseos, abren el juego hacia los márgenes estéticos y socio-políticos recordando que los discursos emergen para significar más allá de lo establecido.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo (2010), "Presentación" en LON-
GO, *Dafnis y Cloe*, Gredos, Madrid.
- GAUDREAU, André y JOST, François (1995), *El relato cinematográfico: cine y narratología*, Paidós, Barcelona.
- GENETTE, Gérard (1989), *Figuras III*, Lumen, Barcelona.
- RANCIÈRE, Jacques (2012), *Las distancias del cine*, Manantial, Buenos Aires.
- VERÓN, Eliseo (1987), *La semiosis social*, Gedisa, Buenos Aires.

Corpus analizado

- Las pibas* (Raúl Perrone, 2012).
- P3ND3JO5* (Raúl Perrone, 2013).
- Favula* (Raúl Perrone, 2014).

LO BUENO, LO MALO, LO VERDADERO
UNA LECTURA DE *VIKINGO* (2009)
Y *FANTASMAS DE LA RUTA* (2014)
DE JOSÉ CELESTINO CAMPUSANO

Candelaria de Olmos

Lo que la vida nos ofrece ya es por demás generoso. Y también es imbatible porque es verdadero. Es cuestión de parar la oreja
José Celestino Campusano¹

Desde hace un tiempo, y en el marco de la pregunta sobre los conflictos sociales en el cine argentino contemporáneo, la propuesta cinematográfica de José Celestino Campusano viene siendo objeto de mi atención. En un artículo anterior me he detenido en el análisis de *Legión. Tribus urbanas motorizadas* (2006), un film documental en el cual el director narra el modo de vida de los grupos y asociaciones de moteros que habitan y recorren el conurbano bonaerense (de Olmos, 2015). Según mi hipótesis, las estrategias narrativas y argumentales confiadas tanto a la cámara como al audio estaban orientadas, en esa película, a la construcción de un saber acerca de unos sujetos vinculados a un espacio y unas prácticas particulares. En este sentido, me había parecido importante señalar algunos procedimientos, con arreglo a los cuales estos sujetos eran separados de ciertos

¹ “A mí el cine norteamericano me parece decadente, obsceno, repetitivo”, entrevista de Alejandro Lingeti, en diario *La Nación*. Buenos Aires, 18 de diciembre de 2014. En URL <http://www.lanacion.com.ar/1753223-jose-campusano-a-mi-el-cine-norteamericano-me-parece-decadente-obsceno-repetitivo>.

atributos negativos a la vez que se los vinculaba a valores y haceres que otras formas de la discursividad social estiman como altamente positivos: los moteros no son vagos, no son peligrosos, no son violentos, no son borrachos; en cambio, se ganan la vida trabajando honestamente lo cual les permite no solo comprar, mantener sus motos y hacer viajes con ellas sino sostener a sus familias, cuyo cuidado privilegian por sobre todas las cosas. En los encuentros de moteros, que son también encuentros familiares, no procuran sino divertirse y lo hacen con campeonatos de juegos en los que se mide la fuerza física (pulseadas, cincha), con actividades que también involucran el cuerpo (baile, espectáculos de estriptís, ingesta de comida y alcohol) o con otras formas de socialización (la conversación entre amigos o de parejas). Por lo demás, practican una solidaridad extrema entre pares (nunca dejar a nadie atrás es una regla a cumplir en los viajes que con frecuencia realizan en moto) y se oponen a cualquier forma de violencia a tal punto que, llegado el caso –en los mismos encuentros de moteros, por ejemplo– la resisten o la combaten arriesgando, incluso, la propia vida.

En las conclusiones siempre parciales de mi trabajo había apuntado que la construcción de estos personajes es, en rigor de verdad, construcción de un saber *nuevo* que se presenta, además, como un saber *verdadero* respecto de uno *falso* atribuido a un enunciatario cuya transformación en el plano de lo cognitivo se procura. En otras palabras: si el documental construye un saber según lo demandan las reglas del género, ese saber no está dirigido a un enunciatario que no conoce sobre el tema y que busca informarse sino a uno que dispone de un prejuicio en el buen y mal sentido del término: de saber previo y de saber desfavorable. En este sentido –se me ocurre ahora–, el documental es menos pedagógico que agonístico y el enunciatario, menos un destinatario que un contradestinatario, según las categorías propuestas por Verón para el análisis del discurso político (Verón, 1996).

Ahora bien, ese componente didáctico que el documental demanda –se trata de construir un saber nuevo para un enunciatario que no sabe o que dispone de un saber erróneo– tampoco falta en las películas posteriores, ficcionales de Campusano, por ejemplo en *Vikingo* (2009) o *Fantasma de la ruta* (2014) que son los films de los que me ocuparé en este trabajo.

Cardinales e indiciales: las funciones

Primera hipótesis: a mi criterio, el principio didáctico puede ser advertido en la extensión y la recurrencia de ciertas secuencias que poco hacen a la historia narrada, esto es, que son más bien descriptivas que narrativas y cuya gratuidad, sin embargo, es solo aparente. Ellas tienen, para decirlo en términos de Barthes, un valor puramente indicial y, por lo tanto “implican una actividad de desciframiento: se trata para el lector de aprender a conocer un carácter, una atmósfera” (Barthes, 1977: 78).

Este es el caso de los encuentros de moteros (y otras formas de socialización propias de los personajes a los que se les asigna este rol temático) que, tanto en *Vikingo* como en *Fantasma de la ruta* irrumpen en el relato y lo ralentizan, lo demoran sin que lo que en ellos ocurre impacte en la peripecia. Solo en contadas ocasiones, como sucede en *Fantasma de la ruta* cuando Sergio aprovecha la ausencia de Mauro que ha asistido a uno de estos encuentros para secuestrar a la novia de este e introducirla en una red de prostitución, los encuentros de moteros asumen una función cardinal.² Aun así, el tiempo a ellos destinado es, si no excesivo, cuanto menos llamativo. La duración, la recurrencia, pero también los juegos de la cámara y las formas que en estos fragmentos asume el relato, hacen de ellos secuencias diferenciales y diferenciadas en el conjunto de la narración.

² Como se recordará, a las funciones indiciales, se oponen las cardinales que “son a la vez consecutivas y consecuentes”, de suerte que “lo que viene después es leído en el relato como *causado por...*” (Barthes, 1977: 77).

Voy a detenerme brevemente en un ejemplo extraído, no de *Fantasma* sino de *Vikingo* y referido no a un encuentro de moteros, pero sí a la primera salida que hacen juntos el Vikingo y Aguirre. En esa primera salida, los dos amigos concurren a un bar en el que hombres y mujeres beben cerveza, escuchan música, bailan rock y juegan al pool. Si la escena culmina con el primer plano del trasero de una mujer que hace estriptís, antes ha comenzado con el primer plano del rostro de una niña que mira una partida de pool. Las primeras tres tomas, de hecho, lo son de niños: a la que acabo de mencionar, le sigue otra en la que dos pequeñas, custodiadas por una mujer adulta, juegan sobre una mesa de pool y a esta, una tercera en la que la hay un paneo vertical de una campera que tiene el logo de “Vagabundos del Camino” y que está abrigando a un bebé en cuyo rostro la cámara se detiene unos segundos.

El espectador iniciado en el cine de Campusano –el espectador que antes lo haya sido de *Legión*– podrá vincular el logo y la inscripción de esa campera con la agrupación de moteros del mismo nombre. Pero, además, ese espectador podrá reconocer, no digamos ya los mismos personajes del documental sino las mismas prácticas por ellos ejercidas (en los encuentros, por ejemplo). Y esto porque, en una suerte de relato sumario (Genette, 1989), la cámara cuenta o, mejor, da cuenta del modo como los moteros eligen entretenerse y, a estos fines, hace un compendio de las formas posibles, siempre saludables, de diversión. Para el espectador neófito, mientras tanto –para el espectador que no ha pasado por *Legión*–, esta secuencia vale, por decirlo de algún modo, como botón de muestra: el film construye y le propone un saber sobre unos sujetos que tienen un modo de vida particular y a los que, en cualquier caso, cabe calificar positivamente. En definitiva: se trate o no de un espectador entrenado, la secuencia tiene un valor descriptivo antes que uno narrativo y contribuye a la presentación de “un carácter, una atmósfera” (Barthes, 1977: 78).

En *Vikingo* la estrategia se repite en ocasión de mostrar, al menos en tres oportunidades, los encuentros de moteros a que también asisten Aguirre y el protagonista. En todos ellos a la “atmósfera” (familiar, cordial) del evento se opone el “carácter” (cuanto menos conflictivo) de Aguirre que en el primer encuentro burla la regla de no respetar a la mujer ajena; en el segundo, tiene un enfrentamiento verbal con otro asistente y en el tercero, consume cocaína y se violenta con un grupo de jóvenes.

Segunda hipótesis: estas secuencias, puramente indiciales, sirven, entonces, no solo para *describir* personajes colectivos e individuales sino para *evaluarlos*. Se trata, en definitiva, de proponerle al enunciatario una axiología, un sistema de valores con arreglo al cual ciertos personajes y ciertas prácticas quedan vinculados a la deixis positiva mientras que otros son calificados negativamente.

Valorar primero, contar después

La fijación de este sistema de valores parece ser tan importante que antecede al relato propiamente dicho: *Legión*, el documental, antecede a las películas ficcionales y, en las películas ficcionales, la descripción antecede a la narración. Al menos en *Vikingo* y en *Fantasma*, las primeras secuencias tienen también un carácter indicial y contribuyen a distinguir entre “buenos” y “malos”. Voy a detenerme, tan brevemente como me sea posible, en esas secuencias a que me refiero.

Vikingo. La película se inicia con un primerísimo primer plano de una rueda afilando un cuchillo y enseguida de un tatuaje en el antebrazo de quien sostiene el cuchillo, de otro tatuaje en un hombro, del rostro del Vikingo y, finalmente, de sus pies en la bicicleta. La escena culmina con un plano medio del personaje y del cliente al cual aquel le entrega el cuchillo. Levemente desprolija, la cámara sigue los movimientos del Vikingo y deja ver un cartel escrito a mano en el cuadro de la propia bicicleta que reza “Afilaciones en general. Rubén”

junto a un teléfono y una dirección. En la medida en que va mostrando la parte de un todo que solo se revela al final –la mano, el antebrazo y el hombro son de Rubén, el Vikingo–, la cámara hace uso de la sinécdoque. Antes que la mano, sin embargo, lo primero que se le ha mostrado al espectador es el cuchillo y la rueda que gira. La sinécdoque es entonces metonimia³: la parte del todo no es la mano, el antebrazo, el hombro, los pies, sino la herramienta de trabajo del afilador. Antes que el hombre, a quien la cámara sigue hasta que ingresa a su casa, está su trabajo.

La escena inmediatamente posterior hace un primer plano del rostro de un joven que, según se revela más tarde, es sobrino del Vikingo. La situación narrada es la siguiente: Julián, que así se llama el joven, hace las veces de “campana” al frente de una casa mientras Villegas, al interior de la misma, asalta a una pareja de gente mayor. Ambos, el hombre y la mujer, están maniatados y amordazados. El hombre, que está en una silla de ruedas, ha sido golpeado en la cabeza. Villegas le reclama el dinero de la jubilación y acaba quemándolo con agua hirviendo para obtener el dinero que, aparentemente, el anciano se resiste a dar. Toda la secuencia –que culmina cuando Villegas sale de la casa con una bolsa negra, Julián se le une y ambos se alejan caminando por la calle–, se desarrolla al interior de la casa.

En este sentido, y en varios otros, las dos secuencias cuya relación con la historia posterior de Aguirre es escasa o nula, se construyen de tal manera de subrayar el contraste entre los personajes. En efecto, la primera se desarrolla en un espacio abierto y culmina cuando el personaje ingresa a uno cerrado; la segunda, en cambio, transcurre en un espacio interior y termina cuando uno de los personajes sale afuera. Pero, además, si en la secuencia que protagoniza el Vikingo la cámara empieza por hacer un primer plano de la que es su herramienta de trabajo y solo más tarde se detiene en su

³ La metonimia, a diferencia de la sinécdoque, supone que la parte puede subsistir sin el todo.

rostro y en el cartel de la bicicleta que explicita su oficio; en la secuencia que protagonizan los dos jóvenes, la cámara comienza por el primer plano de los rostros y, solo más tarde, alterna entre ellos y la olla que se calienta al fuego; entre ellos y la olla cuyo contenido Villegas arroja, presumiblemente (porque el primerísimo primer plano retacea información)⁴ en los pies de su víctima. A la olla, que también podría ser instrumento de trabajo se le destina un uso no ortodoxo.

Fantasmas de la ruta. También esta película se inicia con una secuencia en la que el Vikingo (se trata del mismo actor, del mismo personaje) está trabajando, ya no como afilador sino como changador en el mercado de abasto. No voy a demorarme esta vez, en los modos de enunciación que propone la cámara, sino más bien en la historia narrada. Al término de la jornada laboral y de regreso a su casa, el Vikingo advierte que el colectivo que emplea para el reparto está fallando. Entonces lo deja en un taller mecánico con la consigna de que lo reparen para esa noche. El mecánico, sin embargo, le roba el colectivo. Burlador burlado, él mismo es víctima de la estafa de aquellos con quienes se había complotado para perpetrar el robo y acaba no obteniendo beneficio alguno de su fechoría. Al contrario, el Vikingo se apropia de su casa y la vende por lo que estima valía el colectivo. Los objetos puestos a circular –un colectivo, una casa– tienen desde luego un valor monetariamente desigual. En la axiología que el texto

⁴ La información que se retacea en esta y otras películas de Campusano no es cualquier tipo de información: la muerte, incluso la muerte violenta, ocurre siempre en escena (eso, de hecho es lo que sucede, en *Vikingo*, en *El perro Molina* y en *Fango*). Sin embargo, no todas las formas de la violencia pueden ser mostradas por la cámara: en esta escena, la tortura se adivina en el primer plano del agua hirviendo que cae de la olla y en el rostro de la víctima que ya ha sido golpeada y que, estando amordazada, no puede gritar. Más adelante, la violación de una joven por parte del grupo que lidera Villegas se sugiere más o menos explícitamente como una acción a realizar por el grupo. La concreción de la misma, no obstante, solo se confirma mucho más tarde y por el relato verbal de otro personaje. En *Fantasmas de la ruta* la violación de Antonela por parte de Sergio y las sucesivas relaciones sexuales que ella mantiene con sus clientes mientras permanece cautiva, tampoco se muestran en forma explícita.

fílmico propone, sin embargo, el colectivo es una herramienta de trabajo y equivale al alimento que el personaje puede procurarse, no para sí mismo sino para su familia. Son pues, el trabajo y la familia los valores, incuestionables, que invisten ese objeto tan valioso, entonces sí, como una casa.

Pero, además de definir el valor de los objetos, esta primera secuencia cuya vinculación con la historia que se narra después (el romance entre Mauro y Antonela y el secuestro de esta por parte de un explotador sexual) es escasa si no nula, dirime entre buenos y malos, entre los personajes que trabajan y los personajes que delinquen. Ello no obstante, el cine de Campusano no hace una propuesta maniquea y en muchas ocasiones narra la historia de unos personajes que se debaten entre el bien y el mal: es el caso de Aguirre en *Vikingo* y de Mauro, en *Fantasma*.

Ni tan buenos ni tan malos

A pesar de que el título focaliza en el personaje del Vikingo, que es metonimia de los moteros y sede de los valores defendidos por ellos y, en última instancia por el enunciador, la película narra la historia de Aguirre, un motero ajeno al barrio que el Vikingo encuentra casualmente y que acoge en su casa. Paralelamente al derrotero de Aguirre, que poco a poco se revela un personaje ambiguo, conflictivo y de dudosa moral, se desarrolla la historia de Julián, joven adolescente sobrino del Vikingo, y del grupo de amigos que este frecuenta. Liderado por Villegas, el grupo vive de la delincuencia. A lo largo del film se lo verá actuar en tres ocasiones: al inicio, cuando roban y torturan al jubilado y su esposa a cuya casa han entrado; promediando la película, cuando roban en la casa de una mujer y su hija de las cuales, además, abusan sexualmente; y, al final, cuando, casi a modo de represalia le sustraen la moto a Aguirre. En todas estas ocasiones, excepto en la última, la actuación de Julián al interior del grupo es siempre periférica: durante los asaltos hace de “campana” y

nunca se involucra con unas víctimas cuyos atributos (jubilados y mujeres solas) las colocan en un lugar de indefensión que no contribuye sino a resaltar la brutalidad que sus compañeros ejercen sobre ellas. En algún sentido, Julián es como Aguirre: un personaje ambiguo que se debate entre el lado del bien (el lado de los moteros y del Vikingo) y el lado del mal.



Vikingo, José Celestino Campusano (2010)

Para estos personajes ambiguos, se reserva siempre el mismo destino, aunque no la misma sanción. Trataré de explicarme. Para ello no me queda más alternativa que contar el final de la película: borracho y drogado, Aguirre provoca a un grupo allegado al de Villegas que encuentra casualmente en la calle, de regreso de un encuentro de moteros. Al día siguiente, Villegas y sus compinches le roban la moto; Aguirre acude armado a recuperarla y tras un intercambio violento de palabras le quita la vida, no solo a Villegas, sino también al sobrino del Vikingo en cuya casa se sigue alojando. Tras enterarse el Vikingo de lo sucedido, Aguirre se compromete a vengar a Julián ya que este ha sido víctima, no suya sino del grupo que ahora persigue al Vikingo. Ello no obstante, el segundo de Villegas y otros dos adolescentes sorprenden a Aguirre en el sitio abandonado donde ha ido a refugiarse y lo matan. Las circunstancias en que ello ocurre, subrayan, una vez más, las desiguales competencias de los actores que se enfrentan y consecuentemente, la brutalidad extrema de los jóvenes delincuentes: Aguirre, que está solo y desarmado, los invita a pelear con los puños; los jóvenes ignoran la invitación y lo matan con un arma de gran calibre de un balazo en el pecho y otro, en la cabeza.

Ahora bien, si tanto a Aguirre como a Julián les aguarda, como he dicho, el mismo destino (los dos acaban muertos), el primero es objeto de un homenaje póstumo por parte del Vikingo que el segundo, sobrino carnal de este personaje, no tiene. El gesto del Vikingo de ir acompañado de su mujer y sus compañeros moteros a arrojar las cenizas del “amigo” en la ruta supone una doble sanción: hacia el interior del enunciado, una sanción positiva, que, a pesar de todo, el Vikingo hace de Aguirre; hacia afuera del enunciado o, mejor, desde la instancia de la enunciación, una sanción igualmente positiva del propio Vikingo y de los moteros cuya lealtad trasciende incluso la muerte.

Esta estructura narrativa y esta distribución entre personajes positivos, negativos y ambiguos se reitera en *Fantasmas*. En

esta ocasión quien encarna el personaje que se debate entre el bien y el mal es Mauro que, legítimamente enamorado de Antonela, sufre una transformación que precipita su degradación cuando ella es secuestrada. Los esfuerzos por recuperarla, lo llevan a trabar relación con una banda de jóvenes delincuentes y a separarse concomitante y progresivamente del Vikingo y los moteros cuyos intentos por ayudarlo en este sentido, se ven frustrados una y otra vez. Y es que la adquisición de armas que los delincuentes le facilitan lo obliga a la realización de otras acciones que suponen privar de valores a otros. Si la casa y el colectivo que son objeto de intercambio en esa secuencia primera a que ya me he referido tienen un valor desigual, susceptible sin embargo de ser explicado porque lo que vale tanto como una casa no es el colectivo sino el trabajo y el sustento de la propia familia, nada parece explicar el intercambio entre un arma y una vida. Ni siquiera la mujer que Mauro quiere rescatar y que los moteros –que son sede de los valores que el enunciador busca imponer– califican de “capricho”.

A diferencia de Aguirre que se construye como un personaje originalmente ambiguo, víctima de sí mismo antes que del prójimo, Mauro es un personaje positivo que sufre un proceso de degradación a causa del hacer de otros cuya calificación no puede ser sino negativa: Sergio y los sujetos involucrados en la red de prostitución que secuestra a Antonela, primero y la banda de delincuentes que le provee de armas, después. En este sentido, *Fantasmas*, además de ser un film más ambicioso por su extensión –atribuible acaso al hecho de que habría surgido como una serie– lo es por su complejidad narrativa: el personaje principal pasa por un proceso de transformación y los personajes negativos se diversifican: ya no son solo la banda de jóvenes delincuentes como en *Vikingo*, sino también los explotadores sexuales y la policía.⁵ En cualquier caso,

⁵ Las películas de Campusano suelen proponer una valoración diferenciada de ciertos personajes, que pasa por el eje de lo etario. Es lo que ocurre, por caso, en *El Perro Molina* (2014) donde Antonio, el Perro, un delincuente de la vieja escuela, actúa con arreglo a principios que las nuevas generaciones de delincuentes ya no sostienen. Desde luego, la calificación positiva que a

también Mauro es objeto de una calificación positiva que el enunciador delega, una vez más en el Vikingo, cuando pese a la degradación que aquel ha sufrido, este lo acompaña en el hospital. Puesto en el lugar de quien ejerce justicia, el Vikingo practica la lealtad pero también el perdón para con aquel que no ha sabido o no ha podido conducirse con arreglo a los códigos que defienden él, los moteros y, desde luego, el enunciador.



Fantasmas de la ruta, José Celestino Campusano (2013)

Mise en abîme

De esta suerte, el Vikingo se comporta como un personaje shiffter: “portavoz del autor” (Hamon, 1977), metonimia de los moteros que este nos había presentado en *Legión*, él es sede de los valores estimados como positivos. No solo en *Vikingo* donde su protagonismo es evidente y se hace explícito desde el título, sino también en el documental cuya escena final le está reservada y en *Fantasmas de la ruta* donde, como acabo

partir de ciertos procedimientos hace el enunciador recaer, sobre el personaje de Molina. También en *Vikingo* y *Fantasmas de la ruta* los delincuentes jóvenes son objeto de una valoración negativa.

de señalar, sanciona el hacer de otros personajes. Me gustaría detenerme en dos escenas, una de *Vikingo*, otra de *Fantasmas en la ruta* que, creo, contribuyen a sostener esta hipótesis según la cual el enunciador delega en este personaje la tarea de evaluar y de fijar una axiología con arreglo a la cual se definen los valores que rigen el mundo narrado

Vikingo: hacia el final de la película, la cámara hace un primer plano de un televisor en cuya pantalla se ve, inicialmente, a una familia que viaja en una moto de gran porte. Al espectador le tomará un tiempo advertir dónde está ese televisor porque, además de que no hay, como otras veces, un fundido a negro que corte con la escena anterior, la cámara demora en dar información y, en lugar de alejarse, se acerca: el primer plano de la pantalla del se vuelve primerísimo primer plano, al punto tal que la caja del aparato desaparece y entonces el espectador está viendo lo que alguien más ve. Pero, ¿quién es ese que ve? Un plano general del Vikingo acostado en la cama de su habitación devela por fin el misterio. A partir de entonces, la cámara (evidentemente subjetiva) alterna entre los primeros y primerísimos primeros planos del televisor y el primerísimo primer plano del rostro del Vikingo (al final de la escena, también de su mano, que presiona el botón de encendido/apagado del control remoto) cuyas expresiones dejan adivinar estados pasionales parecidos al orgullo y la vergüenza. Y eso porque después de la familia que se desplaza en moto por la ruta, lo que el Vikingo y el espectador ven es a un motero hablando... del propio Vikingo. El espectador entrenado podrá reponer la relación con el intertexto: está viendo, otra vez, *Legión*. Para el espectador no entrenado, no iniciado en el cine de Campusano, esta suerte de *mise en abyme*, lo pone en situación de ver el documental que desconoce: de ver ese fragmento, pero también acaso, de ver después la película completa. No se trata, sin embargo, de publicidad, sino de una cita, una nota a pie que reenvía de un

texto a otro.⁶ *Legión*, el documental, se comporta entonces como un hipotexto de *Vikingo* y acaso de otras películas de la filmografía de José Celestino Campusano, menos en un sentido narrativo que en uno ideológico y, si se quiere, moral. Si en *Legión*, el documental, se ilustra al espectador acerca de los valores positivos y negativos que rigen para los moteros; en *Vikingo*, la película ficcional, el personaje del mismo nombre se vuelve sede de esos valores. De hecho, el fragmento que remite a *Legión* no es inocente: el muchacho que habla del Vikingo, aparentemente entrevistado por alguien que queda fuera de campo según la modalidad empleada en el documental, dice de él:

... y... gracias a él vendría a ser que fui a un encuentro de motos. Él se llama Rubén pero es el Bugui. Después me dijeron que le decían El Nono... (...) Hoy por hoy dicen que le dicen El Vikingo. Por los cuernos, pobrecito. Te va enseñando, el vago: lo que es una ruta, por qué tenés que parar. Porque vos vivís viajando: tenés que parar para que paren por vos, cuando se rompe lo tuyo, cuando se rompe lo del otro... Acá el que tenga la suerte de conocerlo como lo conozco y que sea tu amigo. Como es el mío. Él te va a enseñar buenas cosas, nunca nada malo. Él es el Vikingo, loco, buena persona.

Fantasmas de la ruta. Casi al inicio de la película, el Vikingo vuelve a su casa después de trabajar toda la mañana en el mercado de Abasto. Al cerrar la puerta de ingreso, la cámara hace un plano general y deja ver, sobre la pared del comedor y encima de la mesa, un afiche de *Vikingo*. En esta ocasión la cita, que es menos extensa pero acaso más explícita, lo es no ya de *Legión* sino de la película posterior a la que he venido aludiendo.

Verdadera red de semiosis: *Fantasmas de la ruta* alude a *Vikingo* y *Vikingo* a *Legión*. El documental, texto que está en el

⁶ La cita se reitera más solapadamente cuando en uno de los talleres mecánicos que frecuenta el Vikingo se advierte, por sobre el hombro de Aguirre que la cámara enfoca en un plano medio, lo que parece ser la fotocopia de una nota crítica sobre *Legión* aparecida en algún medio gráfico.

inicio de esa cadena de alusiones se comporta casi como una poética o, por mejor decir, como un pre-texto desde el cual leer y acaso desde el cual juzgar el hacer de unos personajes que se mueven en un espacio que otros discursos sociales, ficcionales y no ficcionales, han estigmatizado en el sentido de contribuir a su calificación negativa: el conurbano. *Legión* tiene así un fuerte carácter pedagógico que lo convierte en un manual para comprender el *modus vivendi* de los moteros pero también para leer/comprender las películas posteriores (ficcionales) del mismo director. Esa lectura comprensiva está sujeta a que el enunciatario comparta la axiología que se le propone.

Si he querido llamar la atención sobre el modo como se construye esa axiología ha sido para discutir con afirmaciones como la que reza en el epígrafe de este trabajo. La recurrente explicitación por parte del propio Campusano de las condiciones en que sus películas son producidas –en forma colectiva, con actores no profesionales– y, junto con ello, ciertas estrategias enunciativas entre las cuales cabe mencionar el empleo del documental como género y los juegos de una cámara que evita estetizar (de Olmos, 2015, en prensa), contribuyen a un “efecto de real” (Barthes, 1973) tan convincente que a veces pretende hacernos olvidar su carácter de “efecto”. En este sentido, el cine de Campusano se presenta como “más verdadero” que aquello que otros discursos audiovisuales, ficcionales y no ficcionales proponen acerca de unos sujetos y del espacio en que estos habitan y se desplazan. Gran parte de su éxito radica, acaso, en esta diferencia que no lo exime, sin embargo, de ser también él discurso, también construcción mediada por la mirada de quien mostrando no puede sustraerse a evaluar.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland (1973), “El efecto de realidad”, en BARTHES, Roland y otros, *Lo verosímil*, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, pp. 95-101.

BARTHES, Roland (1973), “Introducción al análisis estructural

de los relatos” en NICOLINI, Silvia: *El análisis estructural*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, pp. 65-101.

DE OLMOS, Candelaria (2015), “El cine de la verdad. Un análisis de *Legión. Tribus urbanas motorizadas* de José Celestino Campusano” en *TOMA UNO, Revista del Departamento de Cine y Tv*, N° 4, Facultad de Artes, UNC, Córdoba, pp. 199-207. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/10755>.

GENETTE, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

HAMON, Philippe (1977), “Pour un statut sémiologique du personnage”, en BARTHES, Roland et al. *Poétique du récit*, Seuil, Paris, pp. 115-180. (Traducción de Danuta Teresa Mozejko de Costa).

VERÓN, Eliseo (1996), “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”, en VERÓN, Eliseo et al. *El discurso político*, Hachette, Buenos Aires, pp. 13-26.

Notas periodísticas

LINGETI, Alejandro (2014), “A mí el cine norteamericano me parece decadente, obsceno, repetitivo” entrevista a José Celestino Campusano en diario *La Nación*, Buenos Aires, 18 de diciembre de 2014. Disponible en URL: <http://www.lanacion.com.ar/1753223-jose-campusano-a-mi-el-cine-norteamericano-me-parece-decadente-obsceno-repetitivo>. Fecha de la consulta: 23/07/15

RANZANI, Oscar (2014), “En un país ultraviolento”, entrevista a José Celestino Campusano, en diario *Página/12*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 2014. Disponible en URL: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-34190-2014-12-08.html>. Fecha de la consulta: 23/07/15.

Corpus audiovisual

Vikingo (José Celestino Campusano, 2009).

Fantasmas de la ruta (José Celestino Campusano, 2014).

LA REPRESENTACIÓN INDÍGENA EN NARRATIVAS RECIENTES DE FICCIÓN SERIADA ARGENTINA

Corina Ilardo

En 2010, por primera vez en Argentina, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales convocó a la presentación de proyectos audiovisuales (ficcional, documentales, de animación y programas de estudio) “en formato de serie o miniserie, de 8 o 13 capítulos, de 26 o 45 minutos” (Nicolosi, 2014: 48). La convocatoria fue realizada en el marco del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales, implementado a partir de la aprobación de la Ley de Servicios de Comunicación audiovisual –ley 26.522– y fue destinada a “directores, productores y guionistas independientes de las seis regiones del país” (INCAA, Resolución N° 1531/2010).

Entre los efectos generados a partir de la implementación de estas políticas estatales de estímulo a la producción audiovisual nacional, en su artículo “La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. ‘Des-centrando’ la producción y la empleabilidad técnica”, Alejandra Pía Nicolosi destaca el incremento notable del número de ficciones televisivas seriadas nacionales producidas y emitidas por la TV Pública (el cual se elevó de un 25% en 2009 a un 80% en 2013) (Nicolosi, 2014: 53) –lo que generó asimismo un aumento en la movilización de recursos técnicos y artísticos del sector audiovisual a lo largo de todo el país (Nicolosi, 2014: 55 a 61)–, al mismo tiempo

que la federalización de productoras dado que éstas pudieron competir o bien desde una categoría general, a nivel nacional, o bien desde alguna de las nueve regiones en las que se reconfiguró el mapa de la producción audiovisual del país –posibilitando, de este modo, la emergencia de productoras fuera del circuito de producción de Capital Federal y de Buenos Aires–.

Siguiendo a esta autora es posible pensar cómo una concentración geográfica de las productoras supone una concentración de contenidos, los cuales expresan simultáneamente visiones hegemónicas del mundo, al igual que podría inferirse cómo el descentramiento de las productoras –además del financiamiento público– favorece la emergencia de contenidos diversos que dan cuenta de concepciones de mundo e intereses diferentes. Vale señalar que subyace en esta idea una concepción de cultura nacional plural en sus distintas manifestaciones: en la propiedad de las señales, en las/os productoras/es y en las empresas productoras que las generan, en las ficciones que resultan de este contexto de producción, en las estéticas y en las caracterizaciones identitarias propuestas en las series.

En consonancia con esta concepción de cultura diversa, y a partir de estas condiciones político-socio-comunicacionales logradas desde la implementación de la ley 26.522 y favorecidas por las políticas estatales mencionadas (entre otras), Víctor Arancibia (2014) reconoce la aparición de visiones “locales” de mundo en las series emergentes de la convocatoria referida. Para Arancibia, estas miradas dan cuenta de la existencia de identidades múltiples y cuestionan la idea de una nación culturalmente homogénea.

Según este autor, la convocatoria a producir series de ficción desde regiones particulares permite la emergencia de mitologías georreferenciadas cuyas representaciones guardan “ecos de otros tiempos de la historia” (2014: 140, ver nota al pie). Esas representaciones se actualizan en el discurso audiovisual (entre otros) y favorecen los procesos de diferenciación social y de autoadscripción de distintos colectivos.

Nos interesa especialmente esta noción de “representaciones” concebidas en términos de memoria y soporte de sentidos que circulan socialmente, para pensar cómo determinadas series televisivas de ficción recientes instalan en el universo discursivo audiovisual argentino las temáticas indígenas.

Desde estas ideas fuerza, nos preguntamos cómo aparecen representados los integrantes de pueblos indígenas, sus expresiones culturales y las relaciones que ellos establecen con otros (sea el Estado en sus distintas manifestaciones, sean otras instituciones privadas y públicas, sean diferentes grupos sociales), en las series televisivas de ficción *Payé*, *El Aparecido* y *Mañana-siesta-tarde-noche*.

A modo de hipótesis, consideramos que en las series televisivas mencionadas las relaciones entre los personajes se representan con características de desigualdad socio-económica (desde la concepción de Aníbal Quijano, 2005: 202) a la vez que con diferencias culturales, las cuales se expresan a través de mitos, leyendas¹, creencias, entre otras manifestaciones. A nuestro entender, es a través de la representación de expresiones culturales diferentes, especialmente los mitos y las leyendas –que se constituyen en el espacio de la narración– donde las desigualdades se dirimen. En el mismo sentido, surgen las siguientes preguntas: ¿a qué mitos, a qué leyendas refieren las series consideradas?; ¿de qué manera esos mitos y leyendas representan ciertos pueblos y ciertas culturas indígenas?

¹ Compartimos las acepciones de mito y de leyenda que utilizaremos a lo largo de este artículo: la primera acepción de “mito” según el Diccionario de la Real Academia Española en su versión en línea refiere a una “narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico”; en tanto que al término “leyenda”, en su primera acepción, también se lo asocia a una narración de sucesos fantásticos, agregándosele la particularidad de ser transmitida por tradición. Estos dos aspectos, el del relato fantástico y el de su transmisión social son retomados por otras acepciones: “que se recuerdan a pesar del paso del tiempo”, (historia inventada) “que circula entre la gente como si fuera verdadera”.

Sobre las series, sus mitos y representaciones de indigeneidad

Los textos analizados fueron realizados en dos regiones audiovisuales diferentes: *El Aparecido* (serial²) de Mariano Rosa (de la productora Chulo Audiovisual), es de Salta, región del Noroeste; mientras que las otras dos corresponden a la región del Nordeste: *Payé* (serie) de Camilo Gómez Montero (capítulos 1, 3, 5, 7 y 8) y Lisandro Moriones (capítulos 2, 4 y 6) –de la productora Payé Cine–, fue filmada en Corrientes y Chaco; en tanto que *Mañana-siesta-tarde-noche* (serie) de Diego Bellocchio –de la productora Pandemia Contenidos–, fue realizada en Misiones. Las tres comparten, en el nivel de la representación, el abordaje de mitos y leyendas de las respectivas regiones, los que desarrollaremos brevemente a continuación.

El Aparecido

En *El Aparecido* se hace referencia a un animal mitológico llamado “el familiar” con quien los patrones de los ingenios pactan ofreciéndole la vida de zafreros a cambio de una cosecha abundante de caña de azúcar.

En esta serie se representan diversos conflictos entre patrones y zafreros, caracterizados estos últimos como collas. La mayoría de los conflictos se manifiestan en el terreno de la relación laboral con maltratos, acoso sexual y explotación por parte de los patrones hacia los zafreros y las domésticas. La violencia hacia los zafreros continúa y se resuelve con la muerte de algunos de ellos (el padre y el suegro del protagonista) en las garras del familiar.

² Entendemos la “serie” como una sucesión de capítulos, cada uno de los cuales desarrolla una narración independiente de las demás y que comparten cierta continuidad en los escenarios y en los personajes; en tanto que la designación de “serial” corresponde a “una presentación dramática conectada en varios episodios entrelazados” (Williams, 2011: 107-108). Al mismo tiempo consideramos que suele aplicarse la denominación “unitario” a cada episodio de una “serie” cuando esta se emite con una frecuencia de un capítulo por semana.

También el acoso sexual termina en la muerte, pero es el propio patrón el que viola y mata a una de sus domésticas, novia del protagonista (caracterizada como india³ también ella: “¿Quién se cree que es esta india, carajo?!”, dirá enojado el patrón en el capítulo 5). Del mismo modo que es el patrón el que persigue y mata al protagonista posibilitando el surgimiento del personaje que da nombre a la serie: el aparecido. La irrupción de este personaje mítico se produce luego de que un grupo de gendarmes, persiguiendo a dos jóvenes caracterizados como “bagalleros” y “collas patas sucias”, se encuentran con la tumba del protagonista y roban su flauta mientras se burlan de su indigeneidad: “Parece que los collas se andan muriendo solos” repite dos veces el sargento; este mismo personaje, cuando un subordinado le pide permiso para quedarse con la flauta de hueso del finado, le contesta: “Quedátela, pero no la andés soplando. A ver si se te pega el indio y sabés que los collas no nos gustan a nosotros”. Estas provocaciones producen la aparición del personaje quien desde el interior de la tierra asciende a la superficie para vengar las afrentas padecidas por él y por sus allegados de manos de los gendarmes, de la policía y de los patrones.

La impunidad de los patrones se presenta ilimitada; ni el protagonista ni su novia escapan a ella: a quien ayuda a la pareja en su huida los patrones le arrancan los ojos; los integrantes de la policía y la gendarmería son adversarios de la pareja y aliados de los patrones; el sacerdote de la iglesia del pueblo deviene caracterización del diablo con quien también se enfrenta el aparecido, enfrentamiento con el que finaliza la serie. Es de remarcar que esta impunidad se relaciona

³ Se entiende el término “indio” y su variante femenina “india” desde una perspectiva de pensamiento colonizador asumido por el colonizado, como expresión de la diferencia y la jerarquización presentes en la relación dominador/dominado: “En el proceso de producción, en el orden jurídico, en el contacto social cotidiano, en las representaciones colectivas y en los estereotipos de los dos grupos, se expresa siempre la diferenciación y la posición jerarquizada de ambos: el amo y el esclavo, el dominador y el dominado” (Bonfil Batalla, 1972: 114).

también con el hecho de que en la dimensión de la diégesis cotidiana (no mítica) de los personajes no aparecen jueces ni abogados, ni quienes ejerzan justicia, reparen daños o sancionen a los culpables de maltrato, violencia, asesinato, explotación.

Si bien las situaciones recién descritas se encuentran enmarcadas en el contrato ficcional de la serie dramática, se originaron en un mito, entendido como relato fantástico transmitido socialmente. Víctor Arancibia invita a pensar en el mito como memoria que trae al presente ecos de otros momentos de la historia. A la vez, recuerda cómo los asesinatos de zafreos ocurridos en los ingenios El Tabacal y Ledesma, al igual que su atribución a un animal mitológico, fueron testimoniados en el documental *Diablo, Familia y Propiedad* (1992) de Fernando Kirchmar, y cómo en los testimonios de familiares de trabajadores secuestrados antes y durante la dictadura se volvió a mencionar ese mito en los juicios de lesa humanidad realizados contra las familias dueñas de esas empresas (Arancibia, 2014: 143).

Además de la reactualización del mito, en esta serie nos parece importante reflexionar también sobre las formas en las que son representadas las relaciones de dominación entre patrones y empleados, pertenecientes éstos a un pueblo indígena⁴. Para ello recurrimos a algunos conceptos del sociólogo peruano Aníbal Quijano, quien en su artículo “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” (2005), afirma que la constitución de América fue posible a partir de la asociación de dos procesos históricos: por una parte, la catalogación de “las diferencias entre conquistadores y conquistados”

⁴ Coincidimos con la perspectiva que Marisol De la Cadena y Orin Starn (2009) desarrollan en relación a las nociones de indígena y de indigeneidad. Desde este enfoque, ambas nociones son construcciones socio-históricas vinculadas a las configuraciones de nación-Estado (vale, a modo de ejemplo, mencionar cómo los mapuches no son argentinos ni chilenos sino un pueblo preexistente a las constituciones de Argentina y de Chile). Para estos autores, la indigeneidad es entendida como una relación que enlaza indígenas con no indígenas, no como una identidad a la que alguien puede o no adscribirse.

(estos últimos designados indios o indias, según correspondía, por los primeros, autorreconocidos como blancos) agrupadas en relación a “la idea de raza”, o sea la construcción de una hipotética disposición biológica que sitúa a los segundos “en situación natural de inferioridad” en relación a los primeros; por otra parte, el enlace de “las formas históricas de control del trabajo, de sus recursos y de sus productos”, vinculadas directamente al “capital” y al “mercado” mundiales (Quijano, 2005: 202).

Según Quijano, las relaciones sociales emergentes en las tierras americanas luego de 1492 fueron relaciones de dominación ligadas al trabajo, al capital y a la circulación de mercancías, al mismo tiempo que las identidades surgidas en ese contexto fueron asociadas a ciertas “jerarquías” y ciertos “lugares y roles sociales” (2005: 202). En otras palabras, Quijano considera que la naturalización de ciertas supuestas diferencias biológicas (operación de naturalización que niega los procesos socio-históricos configuradores de esas distinciones) sostuvieron las relaciones de dominación económicas desde entonces hasta la actualidad, de modo tal que terminaron por volver naturales también a esas relaciones (patrón – zafreiros, entre otras) y a las diferentes posiciones jerárquicas sociales asociadas a ellas. Estas conceptualizaciones nos permiten pensar en que son las clasificaciones raciales (explicitadas en *El Aparecido*: indio, india; e implícitas: blancos, blancas) y las adscripciones étnicas (collas) las que orientan la configuración de los personajes y la representación de las relaciones de dominación entre patrón-zafreiro y patrón-doméstica, desarrolladas en esta serie; del mismo modo que condicionan (tal vez no suficientemente, pero sí necesariamente) las relaciones entre gendarmes y policías (¿mestizos?, ¿criollos?) e indígenas.

Mañana-siesta-tarde-noche y Payé

A diferencia de la serie salteña, en la que se trabaja a partir de un solo mito, las del nordeste remiten a distintos mitos

según el episodio que se considere. En este sentido, *Mañana-siesta-tarde-noche* aborda un mito o una leyenda regional asociándolo a un momento del día. Cada episodio comienza después de un segmento de presentación, se detiene en una imagen del capítulo correspondiente con la superposición gráfica de un horario determinado y luego se muestra una placa aclaratoria del mito o leyenda que se desarrollará a continuación. Así, a la mañana se abordan las leyendas de los asombrados y la del rey del Paraná; a la siesta, los mitos de Yasí Yateré y de Caá-Porá; por la tarde, los entierros y el Payé; y, por la noche, los mitos del Lobizón y del Pombero.



Mañana-siesta-tarde-noche, Diego Bellocchio (2011)

En los capítulos referidos a la Caá-Porá y al Lobizón se actualizan estos mitos guaraníes articulándolos con situaciones contemporáneas. La Caá-Porá defiende los animales del monte de los cazadores furtivos, a los que mata. En este episodio, aparece un diputado corrupto, quien promueve una ley que afectaría la conservación del monte, y un policía que trabaja a su servicio en la zona del monte. El policía resulta víctima de la figura mítica mientras que el diputado enfrenta las denuncias de una asociación de ambientalistas, escapa hacia

Encarnación y en el camino, por intervención de la Caá-Porá, el automóvil en el que viaja explota.

En el capítulo sobre el lobizón se alude al séptimo hijo varón que en las noches de luna llena (cuando coinciden con martes o viernes) se convierte en lobo humanoide, según aclara la placa luego de la presentación del capítulo. En este episodio una periodista cubre un caso de asesinato múltiple de turistas extranjeros por el que se acusa a un guía guaraní. La narración propone cómo los turistas contrataron a dos hermanos jóvenes guaraníes como guías, para usarlos luego como objeto de caza, comparándolos con monos carayá (“dale indiecito” le decían a uno de los jóvenes incitándolo a que corriera, para volver más estimulante su cacería). Esta situación límite desencadenó la conversión del menor de los hermanos en lobizón, quien terminó por matar a todo el grupo de extranjeros. Cuando llegó la policía encontró al mayor espantado junto a los cadáveres y lo apresó. Durante su investigación, la periodista relevó supuestos casos recientes de aborígenes torturados y muertos, sin que estas muertes hayan sido investigadas ni encontrados los culpables. La periodista se pregunta en off, y con esta operación interpela al destinatario, sobre quién pondría en duda la culpabilidad del que fuera encontrado cerca de las víctimas, quién aceptaría explicar esas muertes con argumentos del orden de lo mitológico contrarios al sistema racional-legal occidental que lo juzgaba, quién pondría en duda la actividad de los turistas (mencionada en la ficción en términos de “turismo de cacería étnica”, un “hobby”). En la narración, de manera injusta, el joven guaraní es declarado culpable de homicidio múltiple para las leyes occidentales.

En común con esta serie, *Payé* también desarrolla el mito del Pombero y el de las ánimas que protegen el monte de sus depredadores, las porás. Si bien la mención explícita al pueblo y a la cultura guaraníes en los episodios de la serie es escasa, puede inferirse su influencia en la narrativa por el uso de términos propios de esa lengua: la protagonista principal

del primer capítulo, por ejemplo, se llama Yasi, vocablo que en guaraní significa “luna”.

Un párrafo especial merece la alusión a referencias discriminatorias explícitas a los afrodescendientes: de boca de los personajes se escuchan frases tales como “negros de mierda” mientras son caracterizados como “ignorantes”, pobres, peones. En uno de los episodios, es un esclavo que participó en la Guerra contra el Paraguay, para conseguir la libertad para sí y su familia, la figura mítica que motiva el capítulo de las ánimas, con algunos elementos narrativos similares a los abordados en el capítulo del entierro por la serie misionera. En esta última, quien entierra un tesoro proveniente de los jesuitas, según la leyenda de la región, es un peón a quien su patrón mata y entierra junto con las riquezas para que las cuide. En el presente narrativo, próximo al nuestro, descendientes de aquel patrón buscan ese tesoro para desenterrarlo y se pierden en el camino. En la versión que propone la serie *Payé* (titulada también “El entierro”), es el esclavo vuelto de la guerra quien entierra el tesoro atendiendo a una orden de quien se considera aún su patrón, quien lo mata e igualmente lo entierra junto con las riquezas. Es aparentemente un nieto de ese patrón el que desea encontrar el tesoro y se pierde también en el monte sin conseguirlo.

Retomando el tema de los mitos desarrollados por *Payé*, en dos de sus capítulos, se aborda el mito de San la Muerte, que refiere a un monje jesuita separado de la orden, que protege a quienes lo invocan incluso al punto de evitarles la muerte. Igualmente, se destaca en esta serie un mito cuyo origen no corresponde a la región, tal como sucede en el capítulo de la sirena y el pescador: la placa inicial de este capítulo remite al mito griego de la sirena quien enamora al pescador reteniéndolo junto a sí, es decir, provocándole la muerte.

Es de destacar especialmente el capítulo primero de esta serie, en el que se aborda el tema de la trata de personas y la prostitución infantil. Aquí la protagonista, siendo niña, comparte sus juegos con Cambacito, el espíritu de un niño

guarání (esto puede ser inferido a partir de las palabras de esa lengua que aprende la niña jugando con él). Según cuenta la leyenda, el niño fue asesinado por su patrón y se aparece para ayudar a los inocentes y para vengarse de quienes los oprimen. En este episodio se narra cómo el padraastro de la niña la entrega a una red de prostitución y el Cambacito aparece para matar a quienes abusan de ella y rescatarla. En la serie no aparecen policías, ni abogados, ni jueces, ni sacerdotes, ni amigos que pudieran facilitar el rescate de la niña, su contención, ni el castigo o la condena a los responsables de esta violencia.

Aun cuando este análisis de las series es aproximativo y, sin dudas, deja aspectos sin abordar⁵, podemos proponer a partir de este acercamiento algunas reflexiones que podrán profundizarse en trabajos siguientes.

Algunas reflexiones

En primer lugar, referimos a ciertas condiciones de producción audiovisual que posibilitaron, en nuestro país, la generación de series de ficción regionales. Estas producciones favorecieron la generación y el incremento de puestos de trabajo en el sector audiovisual y también la aparición de nuevos tópicos en el universo de sentidos propuesto por la TV pública, tópicos que recuperaron memorias, experiencias, saberes regionales y, en algunos casos, saberes indígenas.

Elegimos el tópico de lo indígena, de la diferencia étnica, para leer en las series las representaciones de indigeneidad propuestas. Rastreamos esas representaciones en la caracterización de los personajes, en los modos en que se muestran los vínculos del indígena con instituciones no indígenas. Nos detuvimos par-

⁵ Por ejemplo, podría considerarse como otro eje de análisis de la diferencia la cuestión de género y sexualidad, para abordarla tanto desde lo narrativo como desde lo estético. Del mismo modo, podría tratarse la cuestión de la intertextualidad que desde cada serie permite el diálogo con otras series, con otros textos (tal como lo mencionó Arancibia, 2014, en relación a su análisis sobre *El Aparecido*).

ticularmente en las representaciones de las relaciones laborales y económicas narradas en *El Aparecido*. A la luz de las conceptualizaciones de Quijano (2005) entendemos que esas representaciones muestran la incidencia de la gestión de la diferencia étnica, racial (diría Quijano), en las relaciones laboral-económicas desarrolladas por los personajes principales de la serie salteña, en otras palabras: el modo en el que la raza, la diferencia entre blanco e indio sostiene las relaciones patrón-zafrero y patrón-doméstica, relaciones que incluyen maltrato, explotación y abuso sexual del primero hacia el segundo y la segunda, respectivamente. Al mismo tiempo, observamos cómo en la narración ficcional propuesta no aparecen instituciones occidentales que reparen estas violencias ni sancionen a los culpables sino al contrario: se muestra a policías, gendarmes y sacerdote en convivencia con los agresores.

En el mismo sentido, en la serie misionera se propone la diferencia racial como eje narrativo ficcional del capítulo del Lobizón y el capítulo de la Caá-porá. Al igual que en *El Aparecido*, es la figura mítica la que sanciona con la muerte a quienes persiguen y matan a guaraníes, a quienes cazan ilegalmente, a quienes promueven leyes anti-proteccionistas del ambiente y a policías corruptos que los protegen. En tanto que en la serie correntina podemos ver estrategias narrativas semejantes tanto en el primer capítulo como en el referido al entierro y el que se cuenta sobre las ánimas.

A partir de estas consideraciones, nos preguntamos sobre el orden de lo posible, de lo enunciable, hoy, en nuestra sociedad. Entendemos que las series son ficciones, es decir que pertenecen al orden de la invención, de la imaginación de guionistas junto con el trabajo de directores, camarógrafos, actores y todos los roles que intervienen en la materialización de estos relatos. Sabemos que son relatos. Igualmente, creemos que podemos ser y construir en función de lo que nuestro pensamiento es capaz de producir. En este sentido, estos relatos nos interpelan sobre la posibilidad de otro modo de representación audiovisual de la relación entre indígenas

y no indígenas: ¿será que no podemos imaginar/proponer audiovisualmente otra relación entre indígenas y no indígenas más que en términos de patrón-empleado, por ejemplo? ¿Es que deberíamos leer estas ficciones como denuncia de una sociedad corrupta, injusta, explotadora, racista? Asimismo, consideramos la factibilidad de contar y mostrar series en las que la sanción y el castigo a los culpables de asesinato, maltrato, abuso, explotación no provenga de seres mitológicos sino de instituciones sociales llevadas adelante por actores sociales con conciencia, responsables, solidarios. Concebimos estas cuestiones en términos de desafíos a afrontar desde lo audiovisual, desde lo social y también desde lo político, porque como expresa Nicolosi (parafraseando a Raymond Williams), “discutir un modelo de televisión es, al mismo tiempo, discutir un modelo de país” (2014: 47).

BIBLIOGRAFÍA

ARANCIBIA, V. (2014), “Confrontaciones distributivas en el campo audiovisual. Hacia la construcción de visibilidad(es) de la diversidad” en Nicolosi, A. P. (comp.) (2014), *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, pp. 139 a 152.

BONFIL BATALLA, Guillermo (1972), “El concepto de indio: una categoría de la situación colonial” en *Anales de Antropología*, 9, págs. 105-124, recuperado de http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/bonfil_indio.pdf

DE LA CADENA, Marisol y STARN, Orin (2009), “Indigeneidad: problemáticas, experiencias y agendas en el nuevo milenio”, *Tabla rasa*. Bogotá – Colombia, N° 10: 191-223, enero-junio 2009. Disponible en: <http://www.revistatabularasa.org/numero-10/06delaCadena.pdf>

ILARDO C. y MOREIRAS, D. (2014), “Nuevos sentidos y representaciones en las series de ficción de la TV pública argentina: un análisis después del POFyPromCAD-TV 2010”, Pro-

yecto de investigación B subsidiado por SeCyT – UNC período 2014-2015. R.R. N° 1565/2014.

INCAA, Resolución N° 1531/2010. Disponible en <https://leyesargentinas.com/norma/169722/resolucion-1531-instituto-nacional-de-cine-y-artes-audiovisuales-concurso-llamese>
 NICOLOSI, A. P. (2014), “La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. “Des-centrando” la producción y la empleabilidad técnica” en Nicolosi, A. P. (comp.) (2014) *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, págs. 47 a 62.

QUIJANO, A. (2005), “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina” en Lander, E. (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, págs. 201 a 246.

WILLIAMS, Raymond (2011), *Televisión. Tecnología y forma cultural*. Buenos Aires, Paidós.

Corpus audiovisual

El Aparecido (Mariano Rosa, 2010) [disponible en línea en: <https://www.cont.ar/search?q=El%20Aparecido>, última consulta el 02 de febrero de 2019].

Mañana-siesta-tarde-noche (Diego Bellocchio, 2011) [disponible en línea en:

<https://www.cont.ar/serie/00382b47-54e9-48d4-8eb1-58a74385f272>, última consulta el 07 de febrero de 2019].

Payé (Camilo Gómez Montero y Lisandro Moriones, 2011) [disponible en línea en: <https://www.cont.ar/search?q=Pay%C3%A9>, última consulta el 07 de febrero de 2019].

GIGANTES, LA SERIE. LUGARES, TENSIONES Y LO POLÍTICO: EXPLORACIÓN DE LA EXCEPCIONALIDAD

Diego A. Moreiras

(...) La cara complementaria de los accidentes son las ruinas: si el accidente es el resto que queda del tiempo moderno, la ruina es lo que queda de su espacio. En el nuevo cine argentino, la presencia de las ruinas o de casas destartadas y precarias, en sentido literal, se detecta en innumerables obras. (...) Las ruinas aparecen en el film mostradas al sesgo y, antes que elementos de una alegoría, constituyen el ámbito en el que se desarrolla una historia de pérdidas y desencuentros. No son ruinas de una antigüedad prestigiosa ni del lejano siglo XIX, son –como las estaciones de servicio– *ruinas de la modernidad*. (Aguilar, 2006: 48)

(...) Justamente, la virtud de los defensores del realismo durante la década del cincuenta, como André Bazin o Sigfried Kracauer, a quienes solamente un despistado puede acusar de ingenuos, fue que desplazaron el debate sobre la imagen cinematográfica del orden icónico al indicial. El crítico alemán lo hizo al hablar de la afinidad del cine con la realidad física, y el francés, al sostener la primacía de la percepción sobre el significado y el carácter dinámico y renovador de lo que denominó *l' image-fait* neorrealista. (...) Pero esta imagen-hecho no venía sola. Los neorrealistas la utilizaban como un núcleo testimonial que se potenciaba en su compenetración con la ficción, en una dialéctica que retorna de tanto en tanto en el cine (la *nouvelle vague* francesa, el *free-cinema* inglés, el *cinema novo* brasileño, y hasta el auge del documentalismo). (Aguilar, 2006: 65)

El quién produce la ficción para las pantallas en los países iberoamericanos y el cuándo se transmite, siguen siendo dos cuestiones de vital importancia para la comprensión del fenómeno televisivo, en su conjunto, y para entender el mercadeo global que se realiza con la producción televisiva de entretenimiento, altamente cultural y altamente mercantil a la vez. Por esto, el origen nacional y de autoría específico de

los guiones de ficción cobra nueva relevancia en el proceso productivo y de mercantilización dentro y hacia fuera de estos países, al igual que los casos de globalización de la ficción y los papeles jugados por sus creadores y productores. (Orozco Gómez y Vassallo de Lopes, 2010: 35-36)

Acerca de *Gigantes*. Su realización¹ y algunas notas narratológicas

Según Fabricio D´Alessandro, director y uno de los creadores de la serie, *Gigantes* nace en 2008, luego de otros trabajos vinculados a la ciudad, al conurbano y sus espacios significativos. D´Alessandro señala que su inicio se fundó en la posibilidad de generar ficciones a partir de lugares abandonados de nuestro país, pertenecientes a un pasado no tan lejano, pero definitivamente dejado atrás. Esta puesta en valor de lo espacial a partir de relatos individuales, mínimos, se repite a lo largo de toda la serie y es, probablemente, su marca distintiva.

Esta consta de ocho capítulos de 26 minutos cada uno y fue transmitida en diferentes canales de nuestro país, en señales públicas, desde el año 2011: por ejemplo, Canal 12 de Trenque Lauquen, Canal COLSECOR y Canal 10 de Córdoba. Cada uno de los capítulos aborda diferentes tópicos, en principio vinculados entre sí por la centralidad que ciertos espacios y lugares han tenido en la construcción de las vidas de los y las argentinas. La lista de estos espacios-eje de cada capítulo es la siguiente:

Capítulo 1: Los ferrocarriles argentinos.

Capítulo 2: El Palacio Barolo, sito en Av. de Mayo, en CABA.

Capítulo 3: El pueblo turístico de Epecuén.

Capítulo 4: La fábrica SIAM.

Capítulo 5: El pueblo Liebig y su fábrica de embutidos.

Capítulo 6: Los cines de barrio.

¹ Todas las referencias y la información consignada en este apartado en relación a la realización de la serie fueron tomadas de la página de su director. Puede consultarse aquí: <http://www.fabriciodalessandro.com/gigantes.html> (última visita: julio de 2016).

Capítulo 7: La isla Martín García.

Capítulo 8: La casa de Felicitas Guerrero.

Como puede observarse, la lista es heterogénea y a priori no hay elementos que vinculen a estos espacios entre sí: edificios singulares y únicos, en su mayoría vinculados a la capital de nuestro país, frente a edificios repetidos con leves variaciones a lo largo de la geografía argentina, como las estaciones de trenes; empresas privadas, íconos de ciertas áreas productivas argentinas u organismos públicos; espacios abiertos, naturales y de recreación, frente a espacios cerrados, culturales, también recreativos; espacios de acceso público aunque de propiedad privada y espacios de acceso familiar, restringido. Un rasgo distintivo de esta serie es su errancia: a bordo de los trenes o de automóviles, cada uno de los capítulos nos permite acercarnos a diferentes geografías de la provincia de Buenos Aires y de Entre Ríos. La diversidad de estos espacios, por lo tanto, puede reconstruirse considerando diferentes criterios: su función pública, su propiedad, su vínculo con la sociedad, su ubicación geográfica, entre otros.

Sin embargo, lo que los vincula son dos cuestiones. La primera es el estado en el que se encontraban al momento de la grabación de la serie. En la sinopsis que encontramos en CDA se menciona:

Esta serie combina el documental con la ficción. Muestra a partir de distintos lugares olvidados de la Argentina cómo la desidia producida por el abandono repercute, condiciona o cambia la vida de distintos personajes. Trata de aquello que siempre estuvo presente, que fue y pudo haber sido. Lugares que desde el hoy confundimos con ruinas, abandono y olvido. (*Gigantes*, <http://cda.gob.ar/serie/830/capitulos/gigantes> [consultado en noviembre de 2015]).

Queda en evidencia que lo que reúne a estos capítulos bajo un mismo título es la situación de descuido en que se encuentran estos lugares, luego de haber sido, de un modo u otro, abandonados por sus anteriores propietarios. Pueden ser una

buena referencia de las ruinas que menciona Gonzalo Aguilar en la cita que inicia este escrito: son ruinas de un pasado muy reciente, cuyo rápido deterioro da cuenta de abandonos, pero también de desidias.

La segunda cuestión que organiza y reúne a estos espacios es su significatividad social: la importancia que han tenido, de uno u otro modo, para una porción significativa de los argentinos y su permanencia en la memoria colectiva.

De esta manera, los realizadores proponen una operación categorial doble, en cierta medida compleja: todos estos espacios se encuentran en el presente en ruinas o descuidados, aunque en el pasado hayan sido significativos y puedan vincularse a la idea de “lugar antropológico”, tal como fuera planteada por Marc Augé (2000). Entonces, el eje que articula esta serie no es la relación (de amistad o envidia, o amor, o celos) entre un grupo de personas, o la historia de ciertos lugares, o los devenires de ciertos ámbitos laborales, como ocurre en la gran mayoría de las otras series producidas a partir de los Planes de Fomento. En *Gigantes*, en cambio, lo que da lugar a las temáticas de sus capítulos son los modos en que ciertos espacios públicos y privados del pasado continúan siendo hoy, aun en ruinas, significativos en las biografías de ciertos sujetos.

Así, los autores de la serie nos proponen a partir de estos espacios un conjunto de historias de suspenso que van desarrollándose en cada capítulo y que culminan, casi irremediamente, con la desaparición de uno de los personajes.

En este sentido, hay una marcada escisión entre los personajes que recrea la serie: los que inician las búsquedas que dan lugar a los relatos de cada capítulo son casi en su totalidad jóvenes; mientras que los personajes que poseen las claves de las historias a develar son mayormente adultos².

² La única diferencia en este sentido tiene lugar en el capítulo 6, que transcurre en la isla Martín García y que se llama “Mundo Isla”. Nuber Rioda, el personaje que interpreta Claudio Rissi, es un historiador que es invitado a jubilarse del archivo en el que trabaja, “reemplazado” por una nueva generación de profesionales. Como último trabajo, abandona su escritorio para

De esta manera, podemos decir que es la juventud la que instituye las búsquedas que terminan, para el espectador, recuperando las historias de los personajes de mayor edad y, junto con la de ellos, la de los lugares que han sido significativos para sus vidas (tanto la de los personajes como la de los espectadores). Narrativamente, estos jóvenes son los ayudantes que permiten que los espectadores entren en contacto con las historias que estos lugares “esconden” y que permanecen, a priori, olvidadas (tanto como los lugares en cuestión).

Hay algunos de estos personajes más jóvenes que son periodistas, o estudiantes de comunicación, o investigadores privados, pareja de amantes, trabajadores asalariados o desafortunados usuarios de trenes. Entre los personajes de más edad, la mayoría habita los lugares en torno a los cuales se organiza cada capítulo y tiene una larga historia vinculada a ellos. Entre unos y otros, siempre hay un misterio por develar que termina afectando la vida de todos. Algunos de estos misterios se resuelven con la desaparición de los personajes jóvenes y en otros casos, quienes desaparecen son los personajes de edad. Un caso diferente es el del capítulo 5, del Pueblo Liebig, en Entre Ríos. En él, ningún personaje argentino pierde nada: por el contrario, el protagonista –un detective privado– encuentra el amor. Quien pierde es el heredero del último administrador inglés de la fábrica: el destino de su herencia, misterio que inicia la búsqueda del capítulo, le es esquivo. Esos dineros fueron repartidos entre los habitantes del pueblo por la amante de su padre en el año 1980, a modo de indemnización por el cierre de la fábrica. No encuentra derecho a reclamo y debe regresar a Inglaterra con las manos vacías.

Esta estructura narrativa que sirve de base para los capítulos se complementa a nivel enunciativo con una

hacer una investigación en la isla sobre las cartas de Perón. Aclaración: en la página del director este capítulo figura como el número 7; nosotros hemos decidido respetar la numeración de la página de CDA.

sucesión de relatos, de formatos y géneros diferentes. Si las historias que venimos analizando son presentadas a color, como ficciones que ponen en circulación relatos de suspenso para realzar ciertos lugares y su importancia en las biografías de los protagonistas, cada capítulo termina con un breve fragmento en blanco y negro, con voz en off, bajo el formato “tradicional” del documental.

Realismo icónico y realismo indicial: dos géneros, dos convenciones

En este apartado nos concentramos en el diálogo propuesto por la serie *Gigantes* entre un realismo icónico (Aguilar, 2006: 65) vinculado a los códigos convencionales de la representación realista de ficción, en un formato particular como es el de suspenso y, por otro lado, una realidad histórica que se recupera a partir de otras convenciones del realismo (indicial): las propias de los documentales “tradicionales”, producidos a partir de material de archivo.

La serie despliega en 26 minutos un diálogo entre dos géneros diferentes, si entendemos la ficción y la no ficción (documental) como grandes géneros³. Y en este diálogo,

³ En este trabajo seguimos un uso de la noción de “género” y de “formato” como la que realizan Orozco Gómez y Vassallo de Lopes en el texto citado (sus usos parecieran corresponder a cierta tradición, al punto que ni siquiera ofrecen definiciones de estos conceptos). No obstante, entendemos que la discusión en torno a estos conceptos es amplia y no está resuelta. A modo de ejemplo, José Aronchi de Souza (2004), en su libro *Géneros y formatos en la televisión brasileira*, entiende dentro de la noción de “categorías” lo que Orozco Gómez y Vassallo de Lopes mencionan como “géneros”; como “géneros” lo que ellos nombran como “formatos” y Aronchi reserva este último concepto para nombrar características enunciativas del lenguaje televisivo: en vivo, entrevista, testimonio, institucional, musical, narración en off, entre otros, que articula con las cuatro modalidades de producción de los programas televisivos (en vivo, grabado, en estudio y en exteriores). Como afirma el propio Aronchi, esta modalidad de conceptualización responde más a los intereses de la industria televisiva que a los “usos y costumbres” de la tradición teórica. Por tal motivo, y porque estas discusiones no son el objeto de este escrito sino que ingresan tangencialmente, preferimos para este trabajo la perspectiva de Orozco Gómez y Vassallo de Lopes: hablaremos de dos grandes géneros: ficción y no ficción-documental, y de

pone en juego, siguiendo a Gonzalo Aguilar en la cita del comienzo, un realismo icónico vinculado a la ficción y un realismo indicial trabajado a partir de imágenes de archivo y de una voz over que construye un relato para ese pasado en cuestión.

Lo que aquí denominamos realismo icónico coincide con la representación que postula al cine como ventana abierta al mundo, que pretende la invisibilidad de los medios que han producido ese discurso. Estamos frente a la ilusión de la transparencia de la que habla Ismail Xavier (1977), basada en tres elementos básicos:

- el decoupage clásico como herramienta para producir cierto “ilusionismo” y propiciar los mecanismos de identificación del espectador;
- la interpretación “naturalista” de los actores, privilegiando una filmación en estudios;
- la elección de historias pertenecientes a géneros narrativos estratificados en sus convenciones de lectura fácil (Xavier, 1977: 41).

Así, los primeros 22 o 23 minutos de cada capítulo están dedicados a contar una historia, en su mayor parte grabada en interiores y con actores interpretando roles “naturalistas”, como dice Xavier. En estos minutos también encontramos escenarios “reales” y/o de exteriores: aquellos lugares que organizan los relatos de cada capítulo y que dan su nombre a la serie (esos “gigantes”). Esta ficción que responde a las convenciones del realismo icónico propone una división de los personajes en función de sus edades, y postulamos que lo mismo ocurre con los espectadores: aquellos que han tenido la oportunidad de ser contemporáneos a los sucesos que se relatan (han vivido el cierre de los trenes, de la fábrica SIAM, de los cines de barrio, de la fábrica Liebig, la inundación en

formatos para referirnos a las particularidades narrativas de los discursos producidos dentro de cada uno de estos géneros. Esta perspectiva coincide con la desarrollada por François Jost (especialmente, 2007), aunque para evitar estas confusiones él recurra a la denominación de “archigéneros”, mencione tan sólo tres y defina cada uno en tanto refieran al mundo real, al mundo ficcional y al mundo lúdico.

Epecuén y los “usos” de la isla Martín García) y que pueden identificarse con los personajes de mayor edad de estos relatos ficcionales, como decíamos antes y aquellos, más jóvenes, que asisten a estos eventos desde los capítulos la serie.

En el primer capítulo, asistimos al siguiente diálogo entre un joven periodista y un cuidador de una vieja estación de trenes:

Periodista: (...) Hoy la visitaremos como una metáfora de todas las estaciones olvidadas de nuestro país. Para conocer a fondo este lugar, hablaremos con el sereno de la estación.

Rolando: Yo trabajo acá desde la época dorada de los trenes. Cuando los trenes iban y venían para todos lados. (...) A mí me fascinaban los trenes. La gente viajaba por placer, por trabajo... *Hasta que vinieron los descuidos de los gobiernos, ¿viste? Los descuidos de los gobiernos de siempre.* Y bueno, todo se fue muriendo lentamente. (...) Este lugar funciona como museo. Vienen los extranjeros, a veces los de la capital. Vienen, sacan fotos. Es como un circuito turístico, ¿viste? Pero lo importante acá es que nunca más pasó el tren. Esto es un cementerio de recuerdos... Pero por lo menos mantiene el aspecto de lo que era.

Periodista: Medio tétrico...

Rolando: Pero no, pibe. No. Son recuerdos, sueños, de una época, ¿viste? (...) Acá mucho para ver no hay. Vos sos pibe, tendrías que haber visto esto antes. Lo que era, increíble! (*Gigantes*, Cap. 1; min 4:26 en adelante) (resaltado nuestro)

Queda en evidencia en este fragmento el rol del sereno de la estación en el presente, pero también la centralidad de este personaje en términos narrativos: su capacidad para entregar un relato al espectador desde una perspectiva única, la del protagonista-testigo de los acontecimientos narrados, para favorecer una identificación con una parte del público de la serie. En su relato, además, aparece quizá por única vez en la serie el responsable del estado de abandono, de *ruina*, en que estos gigantes han quedado: se menciona por única vez a los gobiernos de turno. Sobre esto volveremos en el apartado siguiente.



Gigantes, Fabricio D' Alessandro (2012)

Por otro lado, *Gigantes* construye otros personajes, más jóvenes en la mayoría de los casos (el periodista en el fragmento anterior, por ejemplo), que son los que no saben, los que preguntan, los que averiguan, los que desean saber. Y para los espectadores que puedan identificarse con estos personajes más jóvenes, la serie construye los dos minutos finales de cada capítulo: el fragmento de género no ficción, en un formato de documental tradicional.

Estos últimos dos minutos recurren a una pantalla en negro, sobre la cual se proyecta una luz blanca titilante de

bordes redondos y más pequeña que el tamaño de la pantalla. Esta luz simula una proyección cinematográfica y genera un marco negro, similar al de las placas de los primeros films, dentro del cual se nos dan a ver fotografías y filmaciones de “época”: se trata de material de archivo. Sobre este material una voz over expone desde nuestro presente la historia de cada “gigante” en cuestión, así como el proceso de desidia que llevó a su estado de ruina y abandono actual. En cualquier caso, hay una nota distintiva con este locutor: decimos que enuncia desde nuestro presente porque, a diferencia de las voces en los documentales tradicionales, encontramos marcas explícitas de enunciación vinculadas a nuestro tiempo y espacio y además, se permite la duda e incluso cierta ironía en relación a lo que relata. También en el primer capítulo, podemos escuchar:

(...) En 1977 la dictadura militar encabezada por Jorge Rafael Videla *puso en marcha... perdón, frenó la marcha* de algunos trenes de pasajeros. Se clausuraron ramales, se clausuraron vías, se dejaron a la deriva locomotoras y vagones y se abandonaron estaciones, comunicando a pueblos enteros. Hacia finales de la década del 80 se tercerizaron algunas funciones a empresas privadas. Es que Raúl Alfonsín estaba más preocupado por otras cuestiones y *Carlos Menem... bueno, hizo lo que Carlos Menem*. En 1989 inició la privatización de los ferrocarriles con el despido de 45.000 trabajadores, y con la promulgación del Decreto 1168 que obligó a las provincias a hacerse cargo de los servicios quedó sentenciado el **ferrocidio**. (*Gigantes*, Cap. 1; min 4:26 en adelante) (resaltado nuestro)

En los resaltados señalamos algunos fragmentos en los que el narrador en over se permite compartir con el espectador opiniones y pareceres en relación a lo que narra. Esa voz se permite abandonar los rasgos de los narradores en los documentales tradicionales. Así, se produce un desvío de la tradición, un guiño al espectador contemporáneo.

Estos minutos finales en cada capítulo recuperan convenciones del documental tradicional desde una

voluntad pedagógica: acercan a los espectadores una sinopsis de la historia de cada “gigante”, buscando dar a conocer lo desconocido, lo olvidado. Los espectadores más jóvenes pueden de este modo completar el sentido de cada capítulo: estos lugares existen, fueron importantes en otros momentos, impactaron en la vida de muchas personas y hoy están en decadencia.

Jonathan Bignell (2002) argumenta que los equipamientos técnicos utilizados para hacer televisión conllevan una predisposición para representar de maneras realistas, debido sobre todo a que son medios basados en la fotografía y permiten afirmar que lo grabado estuvo efectivamente frente a la cámara. Más allá de este rasgo común, el autor distingue entre ambos géneros: mientras que la ficción es organizada primariamente alrededor de narraciones y relatos, la no ficción busca representar el mundo a partir de una cierta fidelidad para con los eventos y situaciones representadas (2002: 137). En *Gigantes* la ficción pone en escena lugares “reales” convertidos en ruinas y los habita con personajes “ficticios” que buscan develar un misterio. Hacia el final, un narrador devuelve cierta distancia para con estos lugares. Permite de esta manera reponer esa fidelidad, que la ficción puede permitirse olvidar, a partir del relato de la historia de cada lugar y lo hace mediante un enunciador pedagógico que muestra y dice cómo fueron los sucesos en cuestión, aunque no se trate de un narrador de no ficción “objetivo y distante”.

Realidad y mundo real: lo político como reflexión

Desde la fecha de su primera emisión, la serie tuvo la particularidad de entrar en diálogo de modo directo con aquello que estaba ocurriendo en nuestro país por fuera de la pantalla y, de manera compleja, se adelantó a algunos sucesos que tendrían lugar desde entonces. Por lo tanto, desde las instancias de recepción, la serie pudo leerse en diálogo con

lo que estaba ocurriendo (*en el mundo real*) con algunos de los lugares emblemáticos a los que se hacía referencia (*en la ficción*). Para poder reflexionar al respecto, recurrimos a las categorías desarrolladas por François Jost.

Siguiendo a Jost (especialmente 2007 y 2012), la particularidad de la serie *Gigantes* es que ofrece al espectador un enunciado compuesto por dos géneros diferentes (ficción y no ficción), pero en el cual ambos géneros toman prestados elementos del otro y hacen referencia ambos, aunque de modos diferentes, al mundo real.

En el relato de ficción, el interpretante es mental en términos del *nivel narrativo* del enunciado (el relato que se cuenta es ficcional), pero los escenarios que se construyen en el *nivel de la representación*, son reales (su interpretante es el mundo real) y en tal carácter, no obstante, intervienen y modelan el nivel narrativo. Se espera, por lo tanto, que los espectadores puedan identificar a nivel de la representación una referencia al mundo real y por lo tanto, *identificarse* con esa parte del relato, aunque el interpretante de lo narrado sea estrictamente mental y por eso hablemos de ficción.

En el relato de no ficción, en esos dos minutos finales de cada capítulo de los que hablábamos arriba, en cambio, el interpretante es el mundo real y por lo tanto se trata de un enunciado de realidad, en el que el narrador se permite opiniones y juicios, al punto de transformarse casi en un personaje más de un relato. Entonces, el objetivo de estos fragmentos es entregar información sobre los “gigantes” en cuestión a través de un enunciadador pedagógico, y esa información busca producir una adhesión en los espectadores.

Si a partir de la ficción se busca propiciar una identificación entre los personajes y los espectadores que fueron protagonistas y testigos de los procesos de desidia que sufrieron estos “gigantes”, podemos proponer que a partir de la no ficción se busca completar la información sobre estos lugares y propiciar la adhesión de aquellos espectadores más jóvenes, ajenos a los procesos históricos

que se narran. Pero a la vez, para estos espectadores la ficción (y el suspenso en particular) resulta fundamental como primer encuentro con un relato que les es ajeno e incluso indiferente.

En los años siguientes al estreno de esta serie, no obstante, estas complejas relaciones que la serie habilita entre personajes y espectadores se vieron confrontadas, además, por lo que comenzaba a suceder en el mundo en el cual vivimos (siguiendo la formulación de Jost, 2012: 118). Podemos mencionar algunos de esos eventos y recuperar aquí algunas noticias que los pusieron en circulación:

- El miércoles 22 de febrero de 2012 una formación de la línea Sarmiento chocó al entrar en la Estación de Once, provocando 51 muertos y más de 700 heridos.

- Luego se inició una inversión en todo el sistema de trenes del país, pero fundamentalmente aquellos que vinculan la CABA con el conurbano y la provincia de Buenos Aires: se compraron formaciones nuevas, se renovaron estaciones de pasajeros y se inauguraron estaciones de monitoreo y simuladores para formación de maquinistas⁴.

- Desde 2013 en adelante se inició un proceso de inversiones en la vieja planta SIAM y en el año 2014, el miércoles 30 de abril, se reinauguró con el objetivo de producir línea blanca⁵.

- Epecuén, “el pueblo sumergido”, resurgió en los medios como opción turística para viajeros no convencionales a

⁴Cfr. “La Presidenta destacó la inversión pública en materia ferroviaria y llamó a cuidar los trenes” (27 de mayo de 2014); “Cristina inauguró once simuladores ferroviarios de última generación para la capacitación de maquinistas” (23 de julio de 2015).

⁵Ya desde el año 2013 se anunciaban las inversiones en la Planta SIAM: “Reaparece la marca SIAM, histórico emblema de la industria argentina” (30 de mayo de 2013). Al año siguiente, se inauguraba con un acto en el que participó la entonces Presidenta de la Nación, Dra. Cristina Fernández de Kirchner. Pueden consultarse, por ejemplo, las siguientes noticias: “Historia de SIAM: auge, caída y quiebra de una empresa emblemática”; “Antes del Día del Trabajador, Cristina cuestionó a los gremios que hacen paro” (ambas del 30 de abril de 2014).

partir de que su casco urbano quedó transitable por el retiro del agua que lo inundó⁶.

Entre estos hechos que hemos rescatado y las noticias que intentan dar cuenta de ellos, hay diferencias. Sin dudas, no es comparable el hecho de que un tren choque en una estación de trenes y ciudadanos pierdan la vida allí con el retroceso del agua que deja accesible, una vez más, un pueblo que se había inundado (oportunamente, por negligencia). No obstante, estos hechos pudieron entrar en tensión y en relación con lo que la serie daba a ver desde su estreno en televisión. En esta tensión y en esta relación encontramos una forma más de lo político y con esta reflexión deseamos cerrar este capítulo.

La relación entre lo que puede ser dicho y la realidad no es necesaria, sino que cada nueva formulación va contribuyendo a su construcción, renovándola a la vez que reproduciéndola. Por lo tanto, entre las múltiples posibilidades de decir cosas sobre un mismo acontecimiento, también podemos reconocer una dimensión antagónica, de enfrentamiento entre discursos por la construcción de la realidad, antagonismo que resulta inherente tanto a la producción de discursos como de la realidad. De este modo, sobre esa realidad es posible decir cosas diferentes y, así, construirla de modos diferentes también. Esta dimensión polémica de la constitución de la realidad es lo que Triquell y Ruiz denominan “lo político” de los discursos (2014: 134).

Lo político, en una dimensión analítica, puede ser definido entonces como el antagonismo propio, inherente, de lo social, toda vez que la realidad está siendo construida continuamente, a partir de tensiones y disputas que, en la semiosis, adquieren la forma de discursos. *Gigantes* ingresa entonces en la semiosis con una voluntad explícita de tensión entre géneros discursivos, pero además también con los acontecimientos extradiscursivos a los cuales reenvía:

⁶Cfr.: “6 propuestas para un viaje distinto” (26 de abril de 2015) y “Epecuén jamás se inundaría” (23 de octubre de 2014).

elementos del “mundo real” que ingresan en pantalla, a partir de la indicialidad propia del acto de la producción audiovisual bajo la forma de ruinas que se constituyen en escenarios importantes para la acción narrada. No sólo eso: como discursos que son, los capítulos de la serie tensionan los sentidos sobre estos escenarios y reenvían a una historia colectiva, necesariamente pasada, al tiempo que parecieran invitar a una reflexión también colectiva sobre la posibilidad de actualizar esa historia para recuperar esos espacios en nuestro presente.

Lo político en esta serie puede, así, ser encontrado tanto en las tensiones entre la ficción y la no ficción, como en las tensiones entre lo discursivo y lo extradiscursivo. En este sentido, hemos querido compartir una exploración que permita avizorar por dónde podría afirmarse cierta excepcionalidad para los textos televisivos producidos desde los Planes de Fomento a la producción audiovisual.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos Editor, Buenos Aires.
- ARONCHI DE SOUZA, José Carlos (2004), *Géneros e formatos na televisão brasileira*, Summus Editorial, São Paulo.
- AUGÉ, Marc (2000), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa Editorial, Barcelona.
- BIGNELL, Jonathan (2002), *Media Semiotics. An Introduction*, Manchester University Press. Manchester.
- JOST, François (2007), “Propuestas metodológicas para un análisis de las emisiones televisivas”, en *Rev. Oficios Terrestres*, Año XIII, Nro. 19, Universidad Nacional de la Plata, La Plata, pp. 154-164.
- JOST, François (2012), “¿Qué significa hablar de “realidad” para televisión?”, en *Revista Toma Uno*, Nro. 1, Departamento de Cine y Televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, pp. 115-128.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo y VASSALLO DE LOPES, María Immacolata (2010), “Observación de la ficción televisiva en ocho países latinoamericanos”, en *Revista Comunicación y Sociedad*, Nro. 13, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, pp. 13-42.

TRIQUELL, Ximena y RUIZ, Santiago (2014), “La dimensión política de los discursos sociales”, en *De signos y sentidos*, N° 15, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, pp. 123-136.

XAVIER, Ismail (1977), *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, Paz & Terra, Rio de Janeiro.

Notas periodísticas

“6 propuestas para un viaje distinto”. 26 de abril de 2015. Revista Rumbos Digital, Sección Viajes. Por Ximena Pascutti. Disponible en: <http://www.rumbosdigital.com/viajes/6-propuestas-para-un-viaje-distinto> (última consulta: julio de 2016).

“Antes del Día del Trabajador, Cristina cuestionó a los gremios que hacen paro”. Miércoles 30 de abril de 2014. Diario Clarín, Sección Política. Disponible en: http://www.clarin.com/politica/Cristina-muestra-Scioli-inauguracion-Avellaneda_0_1129687418.html (última consulta: julio de 2016).

“Cristina inauguró once simuladores ferroviarios de última generación para la capacitación de maquinistas”. 23 de Julio de 2015. Agencia TELAM, Sección Sociedad. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201507/113843-cristina-inauguro-once-simuladores-ferroviarios-de-ultima-generacion-para-la-capacitacion-de-maquinistas.html> (última consulta: julio de 2016).

“Epecuén jamás se inundaría”. 23 de octubre de 2014. Revista Anfibia. Por Josefina Licitra. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/cronica/epecuen-jamas-se-inundaria/> (última consulta: julio de 2016).

“Historia de SIAM: auge, caída y quiebra de una empresa emblemática”. Miércoles 30 de abril de 2014. Diario Re-

gistrado, Sección Economía. Disponible en: http://www.diarioregistrado.com/economia/historia-de-siam--auge--caida-y-quebra-de-una-empresa-emblematica_a54a-7658142b51e2eea01330d (última consulta: julio de 2016).

“Reaparece la marca SIAM, histórico emblema de la industria argentina”. Jueves 30 de mayo de 2013. Diario Infobae, sección Economía. Disponible en: <http://www.infobae.com/2013/05/30/713104-reaparece-la-marca-siam-historico-emblema-la-industria-argentina/> (última consulta: julio de 2016).

“La Presidenta destacó la inversión pública en materia ferroviaria y llamó a cuidar los trenes”. 27 de mayo de 2014. Agencia TELAM, Sección Política. Disponible en: <http://www.telam.com.ar/notas/201405/64747-la-presidenta-inaugura-un-centro-de-monitoreo-de-trenes-en-retiro.html> (última consulta: julio de 2016).

Corpus audiovisual

Gigantes (Fabricio D’Alessandro, 2011).

LO MARGINAL TELEVISIVO Y SUS REPRESENTACIONES EN *LOS PIBES DEL PUENTE*

Ayelén Ferrini

Los pibes del puente (Patricio Salinas Salazar y Victoria Miranda, 2012) es una miniserie de ficción de ocho capítulos seleccionada por el INCAA en el marco del Concurso de Series de Ficción Federales, impulsado por el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales. La serie fue emitida por la televisión pública en el año 2011 y a través de la plataforma de Contenidos Digitales Argentina (CDA).

El análisis que se aborda en este trabajo, propone por un lado interrogar la categoría de “ficción social” que algunos críticos cinematográficos (cfr. Respighi, 2012) han otorgado a estas producciones audiovisuales, por otro, explorar el tipo de realismo cinematográfico que se pone en juego en la serie para configurar el género.

Este género (la ficción social), en este formato (la miniserie televisiva), puede ser definido por la voluntad de representar subjetividades que han sido privadas de medios de enunciación propios en relación a sus palabras e invisibilizadas en relación a las imágenes, es decir sujetos sociales que no acceden a los medios de producción audiovisual en el espacio público, y cuyas representaciones, producidas por otros, están marcadas por los rasgos de la carencia y de la exclusión. En estas ficciones se recurre a discursos verosímiles (de allí su relación con el realismo; cfr. Canedo, 2009) sobre los sectores popu-

lares y los sujetos marginales y la relación que mantienen en su vida cotidiana con el delito, la ilegalidad, las drogas, etc.

Uno de los antecedentes más significativos para el cine argentino de películas que se consideran dentro de este género es *Pizza, birra, faso* (1995) de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano. Este film que marca un antes y un después en el cine argentino tiene como rasgo distintivo la autenticidad de los personajes y de las situaciones. Esta tendencia cinematográfica comienza a replicarse también en televisión, en el año 2000, a partir de las series *Okupas* (Stagnaro, 2000), *Tumberos* (Ortega, Caetano y Tinelli, 2002) y *Sol negro* (Maci, 2003).

En este contexto, consideramos que en *Los pibes del puente aparecen* representaciones que contribuyen a las configuraciones de una identidad definida como “jóvenes marginales argentinos”. En este trabajo pretendemos analizar, a partir de esta idea, la problemática de los modos de representación que aparecen en la narración audiovisual poniendo en discusión si, en cierta forma, estos modos contribuyen a la representación de aquellos jóvenes o si, por el contrario, reproducen una mirada estigmatizante sobre los mismos, al igual que muchas veces lo hacen los discursos audiovisuales hegemónicos.

Desde el cine político y social a la ficción televisiva

Es importante destacar que la categoría de *ficción social* a la cual pertenece la serie audiovisual a analizar, es un término que proviene del medio cinematográfico en el que se lo define como *Cine social*.

Para muchos historiadores, el cine político y social en Argentina se relaciona con aquellas producciones realizadas por fuera del circuito comercial entre 1958 y 1976, es decir desde la primera proyección de *Tire Dié* (Birri, 1958) hasta el inicio de la última dictadura militar. Sin embargo, tomaremos para este análisis, como marco teórico principal, algunas de las categorías que se definen en el libro *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (Tomo I:*

1896-1969 y Tomo II: 1969-2009) del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) compilado por Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras. En estos textos, los autores analizan el cine político y social argentino a lo largo de la historia y proponen una gran variedad de films desde los inicios del cine argentino hasta la actualidad, que hacen a la constitución de este género más allá de aquellos films emblemáticos de los años sesenta. Nos parece entonces pertinente tomar para este análisis la periodización que estos autores utilizan en su investigación, la que nos permite ubicar a *Los pibes del puente*, dentro del último período que, a grandes rasgos, comprende aquellas producciones realizadas a partir el año 1969 hasta la actualidad.

Dentro de este libro, Pablo Piedras en su artículo “Cine político y social: un acercamiento a sus categorías a través de sus debates y teorías”, enumera una serie de problemas abordados por distintos teóricos y realizadores que han considerado el género.

El primero de estos, que retomaremos más adelante, refiere al realismo, la verosimilitud y la representación. El segundo aborda la problemática del modo de registro técnico y la disputa histórica entre el cine de Vertov y el de Eisenstein, es decir, el cine directo que promulga el deseo de ubicarse frente a la realidad sin mediaciones en contraposición con el cine que promueve la manipulación e intervención de las imágenes a través del montaje. El tercer problema retoma la discusión de la relación entre el cine político y su espectador, en relación con, por un lado, los modos de distribución y los circuitos de recepción y, por otro, las relaciones de comunicación con el público, de modo que permita movilizar políticamente al espectador, sin caer ni en el verticalismo ni el paternalismo. El cuarto problema retoma la disputa entre forma y contenido entre aquellas obras cuyo contenido apunta a temas políticos, es decir que proponen o documentan un punto de vista ciertamente político, aunque en su forma no sea verdaderamente revolucionaria aquellos films que no so-

lamente son portadores de contenidos políticos sino también que se resuelven mediante un estilo fílmico particular.

Cada de unas de estas problemáticas, si bien se desarrollan en el ámbito de la discusión cinematográfica como categorías que hacen a la constitución del género “cine social”, nos permiten comenzar a delinear algunas de las particularidades de nuestra serie. Para nuestro análisis consideramos que uno de los planteos más importantes es aquel que refiere al realismo, a la verosimilitud y a la representación, es decir, aquel que pone en discusión la legalidad de la imagen y que refiere a la pregunta sobre los efectos (¿qué efectos generan en los espectadores las representaciones que se proponen en esta serie?) y sobre su relación con la realidad (¿qué grado de realismo podemos otorgar a estas representaciones?):

[...] la cuestión del realismo se vincula a la manera en que el cine, como arte de masas, construye imaginarios colectivos interpretando y dando versiones de los sucesos de la historia reciente, colocando a los sujetos –que son hacedores de esa historia– frente al dilema de integrar las representaciones a su imaginario, elaborándolas críticamente, o de impugnar las mismas debido a su carencia de verdad respecto a lo real vivido. De esta forma, el análisis del realismo podría dar cuenta de las premisas ideológicas y estéticas veladas tras el concepto de verosímil de cada época y cultura (...) (Lusnich y Piedras, 2009: 43)

La categoría de verosimilitud en el discurso audiovisual, al igual que el concepto de género con el cual se relaciona intrínsecamente, varía de acuerdo a las condiciones de cada época, la cultura y los eventuales receptores. En el caso del realismo, el mundo representado resulta verosímil siempre y cuando coincida con la imagen que el espectador puede hacerse del “mundo real”. Pero sabemos también que la verosimilitud se construye a partir de ciertas convenciones de género y de las reglas implícitas que estas presuponen, es decir “el mundo de referencia es el mundo posible definido por el conjunto de los postulados narrativos propios del género

particular” (Aumont y Marie, 2001: 220), en este caso, el cine político y social.

En nuestro caso, el problema surge cuando la imagen que el espectador puede hacerse de determinados grupos sociales (sobre la base de las convenciones del realismo) es construida por los discursos televisivos hegemónicos; ante la constante estigmatización que se hace en estos medios de los jóvenes que viven en una situación marginal, nos preguntamos si *Los pibes del puente*, a pesar de estar por fuera de los circuitos de producción y circulación dominantes, integra también, por sus características narrativas y enunciativas, el imaginario creado por los discursos hegemónicos.

Al respecto Eva Da Porta, en su artículo “Jóvenes, exclusión y narrativas mediáticas: el rostro del delito”, analiza las narrativas mediáticas de los jóvenes y la estigmatización que se opera en estas: “Por distintos procedimientos discursivos se va «criminalizando» la pobreza, a partir de un cruce de series discursivas que articulan la marginación social con el delito y ciertas características étnicas con la necesidad de represión y control policial” (Da Porta, 2008: 168).

Análisis de los distintos niveles del texto fílmico

Los pibes del puente narra la historia de un grupo de jóvenes adolescentes (los protagonistas principales tienen 17 y 18 años) que viven en la calle, en la ciudad de Buenos Aires. Bingo y Luciano se conocen de niños, fueron criados por una madre adoptiva adicta a las drogas y encabezan la pandilla de jóvenes. Bingo se gana la confianza del Ruso, el narcotraficante más importante de la ciudad, y comienzan a duplicar cocaína en una fábrica abandonada. Por su parte, Luciano se enamora de Yessy, la hija del Ruso y la lleva a vivir junto al resto de los chicos a la fábrica abandonada. Al enterarse el Ruso de la relación de su hija se desencadena el conflicto principal de la serie.

Una de las características del género, y en particular de esta serie, es la voluntad de generar un *efecto de realismo*. Esta búsqueda, que responde también a una estética determinada en las ficciones televisivas y los films que mencionamos anteriormente, es planteada a partir de determinados mecanismos de enunciación que entran en relación con la puesta de cámara, la puesta de escena, la puesta en serie y la construcción de los personajes.

A lo largo de la serie se presenta una dicotomía marcada entre dos mundos: por un lado, está el mundo perteneciente al sector de los jóvenes marginales, asociado a la pobreza, a la miseria y la carencia en relación a lo material; y por otro, un mundo que entra en relación con la abundancia o la riqueza en cuanto término económico. Esta dicotomía que se mantiene en todo el relato, ubica las acciones en dos grandes espacios, definidos ambos por rasgos estereotipados en cuanto a los criterios de clasificación social (ricos y pobres). Además, en tanto mundos construidos dentro del texto audiovisual, otorga a sus personajes y a los mecanismos enunciativos utilizados para describirlos, determinados códigos.

Los personajes

En *Los pibes del puente* aparece un grupo de cinco jóvenes adolescentes que viven en la marginalidad y la exclusión, y que dependen de prácticas ilegales para sobrevivir. Estos pueden caracterizarse de forma grupal ya que todos tienen en común: un código lingüístico, una vestimenta desprolija y sucia, formas de mover el cuerpo y de comunicarse violentamente con el otro. Ninguno de ellos tiene una figura paterna de referencia y la relación con los adultos es siempre conflictiva: Rosa es la madre adoptiva de Bingo y Luciano a la cual tienen que cuidar ya que es una adicta a las drogas; Manolo es el adulto con el cual entran en guerra, es el novio de Rosa, el proveedor de las drogas y el referente del barrio. Si bien este grupo de jóvenes puede considerarse niños-adolescentes en cuanto a

su edad cronológica, manejan responsabilidades de adultos ya que están en permanente lucha por la supervivencia.

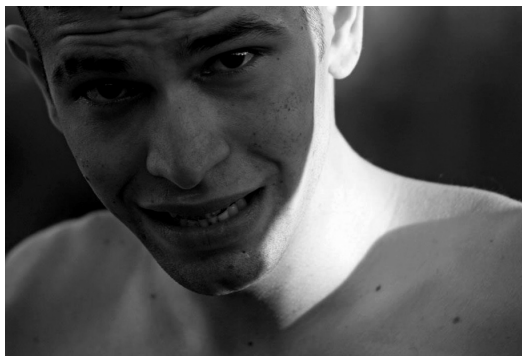
Luciano es uno de los personajes principales de la serie. En una estructura clásica del relato, este personaje asume el lugar de héroe en la historia. Representa los valores positivos: está en desacuerdo con el consumo de drogas, cuida a su madre adoptiva, su mayor deseo es poder alejarse de ese mundo marginal/ilegal en el que vive y se enamora además de Yessy, la protagonista femenina de la historia.

Bingo es otro de los personajes principales. Se crió con Luciano por lo cual mantiene con él una relación de hermanos, pero Bingo presenta valores negativos, opuestos los de Luciano, roba, es violento, se mete en problemas, etc. No obstante, es el personaje que sobrevive en la historia y cumple al final con el deseo de escapatoria. El personaje de Bingo rechaza a Rosa y permanece constantemente en la ilegalidad con sus acciones; a su vez es temperamental y es el que genera la rivalidad con Manolo por asociarse con el Ruso, el antagonista del relato. Es un personaje conflictivo que se presenta como el líder del grupo.

Ahora bien, pensando en las analogías que se generan entre este relato y los medios hegemónicos, estos dos personajes, Luciano y Bingo, replican en cierta forma el modo en que son tratados los jóvenes muchas veces en programas televisivos. En los principales canales televisivos existen distintos tipos de programas que mantienen la estética de un género próximo al docudrama o al *docureality*, como por ejemplo *Policías en acción* (Canal 13, 2010), en el que los jóvenes marginales aparecen retratados de dos formas: como delincuentes o como víctimas, muchas veces de la misma delincuencia de los lugares que habitan (Da Porta, 2008:171).

En la figura del joven delincuente se construye una imagen de éste asociado al conflicto, a la peligrosidad, las drogas y la ilegalidad de su conducta. Por otro lado, la figura del joven marginal víctima está asociada a conflictos familiares, problemas de salud, dificultad para acceder a un trabajo o a una

buena educación. Podemos ubicar entonces, a Luciano como la representación del joven marginal víctima que encarna los valores positivos y a Bingo como el joven marginal delincuente que encarna los valores negativos.



Los pibes del puente, Patricio Salinas Salazar y Victoria Miranda (2012)

En la construcción que se hace de estos personajes, existe además un lenguaje común que pretende generar un efecto de realidad: el lenguaje que manejan entre ellos, el que difiere de la norma lingüística sobre la base de los usos que hacen de ésta los jóvenes y los sectores populares y que requiere que sea reconocido como tal por el espectador. El lenguaje en los diálogos entre estos personajes es violento, se recurre a insultos permanentes y a códigos del ámbito delictivo. Consideramos que se recurre a estas expresiones, al igual que otras que veremos más adelante, para hacer más eficaz la representación y lograr de esta forma un mayor “efecto de real”.

Jacques Aumont, en su libro *La imagen*, refiere a la teorización de Jean Pierre Oudart para explicar la relación que se establece entre el espectador y la imagen representada, a partir de las nociones de analogía y credibilidad. El autor señala al respecto:

El efecto de realidad designa, pues, el efecto producido sobre el espectador, en una imagen representativa (cuadro, foto, película, poco importa en principio) por el conjunto de indicadores de analogía. Se trata en el fondo de una variante, centrada sobre el espectador, de la idea de que existe un catálogo de reglas representativas que permiten evocar, imitándola, la percepción natural. (Aumont, 1992: 117)

Este efecto que se produce sobre el espectador será dado siempre que la imagen respete convenciones de apariencia evidente e histórica, es decir una reacción psicológica del espectador frente a lo que ve. En cambio, respecto al *efecto de lo real* Aumont observa que:

[...] sobre la base de un efecto de realidad, supuestamente bastante fuerte, el espectador induce un “juicio de existencia” sobre las figuras de la representación, y les asigna un referente en lo real. [...] El espectador cree, no que lo que ve sea lo real mismo, sino que lo que ve ha existido, o ha podido existir, en lo real. (Aumont, 1992: 117)

El efecto de realidad se asocia en esta serie a aquello que al espectador le resulta verosímil, construido por referencia a discursos previos, como por ejemplo las series que nombramos anteriormente, *Okupas*, *Tumberos* o bien noticias periodísticas o programas semidocumentales de los medios hegemónicos como Canal 13 con *Policías en acción*, TN con *Esta es mi villa*, etc. En estos programas se presentan maneras de vivir de los jóvenes marginales que refuerzan los estereotipos que se reproducen en *Los pibes del puente*. Es en esta relación de analogía que el espectador otorga credibilidad a las imágenes representadas. A su vez, en esta representación, se adjudica a los jóvenes delincuentes determinadas características que se convierten en estigmas, como la manera de vestir, de hablar y de moverse (gorra, camisetas grandes, aros, piercing, etc.) fijando estos atributos como inaceptables, y constituyendo al joven marginal como “enemigo social”.

La puesta en escena

La dicotomía planteada anteriormente entre los espacios de la serie (caracterizados como ricos vs. pobres) puede también pensarse en relación a la oposición periferia vs. centro. El primero es el que habita el grupo de jóvenes y que puede reconocerse como el conurbano bonaerense, a partir de algunos elementos que pueden tomarse como referencia, por ejemplo el puente Liniers que se nombra en distintas oportunidades y que da título a la serie. Cabe aclarar respecto al título, que el mismo señala una pertenencia a este lugar con la conjunción “del” antepuesta a la palabra “puente”, es decir, se anticipa con este nombre la pertenencia de estos jóvenes a un espacio que comúnmente es usado como elemento de conexión entre dos lugares diferentes y no para establecerse, como se indicaría con la conjunción.

Además de esta referencia existen otros tres espacios con características comunes que habitan estos jóvenes: el vagón de tren, la fábrica de juguetes abandonada donde duplican la

cocaína y el bar de Manolo. Estos lugares tienen en común la ausencia de muebles, las paredes pintadas con grafitis o con aerosol, la suciedad y el deterioro general del lugar, representando en cierta forma, el abandono del espacio. Así como los personajes narran a lo largo del relato la ausencia de sus padres o de cualquier adulto de referencia, así también viven en lugares que se caracterizan por estar vacíos y haber sido abandonados, generando una analogía entre lo que viven los personajes y el lugar al cual “pertenecen” y que habitan en la cotidianidad.

Anteriormente decíamos que una de las características del cine político y social argentino, principalmente aquel que surge en los años 60s, es que modifica sustancialmente el sistema fílmico argentino. A través de este género se transforman los aspectos temáticos y estéticos del cine precedente, privilegiando ciertos valores específicos como el registro documental o el registro ficcional pero con sustento testimonial.

En *Los pibes del puente* se observan también algunas de estas características. Se adhiere por ejemplo, en relación a la puesta en escena, a una estética “miserabilista” o de bajos recursos acorde a la realidad económica o del contexto de producción del film, esto es:

[...] se recurre a locaciones y a los espacios abiertos que exceden y cuestionan los límites de las grandes urbes y la puesta en cuadro del narrador implícito, testigo y/o partícipe de los acontecimientos” (Lusnich y Piedras, 2009: 33).

Esta particularidad de los escenarios se hace visible en los espacios “pobres” o marginales que habitan los protagonistas de la serie. Por otro lado, existe el mundo del centro o de los “ricos”, donde habitan los personajes del Ruso y Yessy, caracterizados como pertenecientes a una familia de gran poder adquisitivo. Esto se observa en los espacios que habitan, los que están marcados por la ostentación y la modernidad de su mobiliario. Pero el mundo de Yessy y el Ruso no carece de conflictos: la figura materna aparece solo en los recuerdos de

estos personajes ya que fue asesinada recientemente por el Ruso; Yessy, sin estar al tanto de esa situación, de todas formas se encuentra constantemente en tensión con su padre, enfrentándose a éste en distintas situaciones. A su vez, este personaje tiene un conflicto interno que se vuelve evidente a partir del intento de suicidio que realiza y las relaciones sexuales que mantiene con hombres que conoce en encuentros casuales. Es un espacio de poder económico, pero de una familia con otras carencias.

Ambos mundos están descriptos de manera fuertemente estereotipada; sus características aparecen fijas e inmutables; se exageran ciertas particularidades de cada espacio a fin de acentuar el carácter diferenciado, en términos socioeconómicos, de cada uno. En el caso del espacio de los “ricos”, las relaciones familiares conflictivas son exageradas a través de determinados diálogos y acciones: el Ruso ostenta poder a través de su dinero, como así también control de “los pibes”. Este es un personaje antagónico, construido sobre antivalores reconocidos y por ende no genera nada de empatía.

Por su parte, la representación que se hace de la “pobreza” identificándola con los espacios y características de los jóvenes marginales como delincuentes, es muy similar a la construcción que se hace en los programas televisivos hegemónicos en los que se asocia a los adolescentes en situación de marginalidad con el consumo de drogas, el uso de armas, y la criminalidad en general. Estos rasgos fuertemente estereotipados, asentados en la oposición entre buenos y malos, permiten construir un relato clásico que habilita una identificación fácil sin complicaciones para el espectador. Pero a la vez, el relato que se construye en estos textos fundado en estereotipos, ofrece una visión parcial que contribuye a estigmatizar al colectivo al que refiere.

La puesta de cámara, el sistema enunciativo

Si bien la serie en general está focalizada desde una mirada cero u omnisciente, donde el narrador sabe más que los personajes, el punto de vista va variando de acuerdo al espacio

diegético en el que nos encontremos. Existe una mirada de la historia desde el punto de vista de los jóvenes, en tanto jóvenes adolescentes. La aceptación de Yessy en el mundo de los jóvenes marginales se da a través de un lenguaje común adolescente que es común a todos más allá de la diferenciación de sectores sociales que habitan: códigos en relación a la forma de bailar, de jugar y de comunicarse con el otro.

Ahora bien, una de las características principales del texto audiovisual y que configura en gran parte el *efecto de realidad*, por medio del cual concebimos las imágenes en relación de analogía con la misma, es la forma en que se plantea la puesta de cámara: el movimiento constante y muchas veces desprolijo, en términos clásicos de encuadre, genera un efecto de tipo formato documental. Esta estética, que responde además al *efecto de lo real* en tanto que el espectador otorga credibilidad a las imágenes representadas, dentro del marco de este tipo de narrativas suelen ser interpretadas como “realistas” o bien, referenciales del “mundo real”. Si bien como espectador entendemos y aceptamos la verosimilitud del espacio dentro de la concepción de una diégesis ficcional, existe una asociación de la cámara en mano con el formato documental, constituyendo así un mayor nivel de credibilidad en las imágenes representadas. Entonces, este tipo de puesta de cámara acrecienta la verosimilitud de lo representado, generando que el espectador tome a esas imágenes como verdaderas.

Esta situación puede observarse no solo en la serie *Los pibes del puente*, sino también en los programas televisivos que nombramos, como *Policías en acción*, *Esta es mi villa*, entre otros. Los elementos que componen el código estético del documental, como por ejemplo el registro de protagonistas, hechos, circunstancias y entornos reales, y el registro de la realidad sin manipulación a través del montaje, por oposición al texto audiovisual de ficción, es una estética que se busca imitar en el formato de noticiero televisivo clásico. El uso de la cámara en mano, con movimientos torpes y el montaje rápido, en cuanto asociación de un plano y otro, son caracte-

terísticas comunes cuando se quiere representar un discurso que provoque un efecto de analogía con una realidad que se considera verdadera.

Algunas conclusiones

El cine social es un género muy poco explorado en la televisión nacional, es destacable entonces que *Los pibes del puente* constituye una de las pocas ficciones sociales de los últimos diez años, en la cual se representan sujetos que generalmente no acceden a los medios de producción ni enunciación de los medios hegemónicos. Es por ello que nuestro objetivo con este artículo es reflexionar, por un lado, acerca de la continua reproducción que se hace de algunos estereotipos que estigmatizan a los jóvenes marginales; y por otro lado, pensar el lugar que muchas veces ocupan estos estereotipos en la narración, en tanto herramienta que contribuye en la construcción verosímil de los personajes y del relato en general.

La Televisión Pública Argentina, a partir de 2010, se ha presentado como un espacio nuevo de enunciación, con una lógica de producción distinta a la hegemónica y donde se esperaba que surgieran proyectos diferentes a los imperantes. Sin embargo, como pudimos observar, los estereotipos que se reproducen de los jóvenes marginales no son muy diferentes de aquellos que se observan en los medios hegemónicos. Para comprender esta situación necesitamos indagar en las trampas de lo verosímil en la cinematografía. Christian Metz, en su artículo “*El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil?*” dice al respecto: “Las artes representativas (...) no representan todo lo posible, todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles” (Metz, 1968: 19). En este sentido, entendemos que la construcción estereotipada que se hace de los jóvenes en *Los pibes del puente*, se entiende dentro de una lógica del *verosímil posible*, es decir, se reiteran en esta serie audiovisual modelos narrativos (construcción de personajes, configuración de conflictos, etc.) que ya fueron

enunciadas en discursos anteriores y validadas como tal. Es en esta relación entre los discursos nuevos y los ya pronunciados que se define lo verosímil como reducción de lo posible, es decir, “(...) representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales, es de lleno censura: solo pasarán entre todos los posibles de la ficción figurativa, lo que autorizan los discursos anteriores.” (Metz, 1968: 20).

Para finalizar, nos preguntamos entonces qué otras alternativas de enunciación audiovisual son posibles dentro del género de ficción social, de qué forma podemos construir nuevos sentidos en una lógica del verosímil posible. ¿Es posible actualmente tratar la temática de la marginalidad en televisión, sin caer en la trampa de adoptar modelos narrativos pertenecientes al sistema que en cierta forma se desea combatir?

BIBLIOGRAFÍA

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (1990), *Análisis del film*, Paidós, Barcelona.

AUMONT, Jacques y MARIE, Michel (2001), *Diccionario teórico y crítico del cine*, La marca, Buenos Aires.

AUMONT, Jacques (1992), *La imagen*, Paidós, Barcelona.

CANEDO, Nicolás (2009), “El realismo y la tónica de la marginalidad. El caso de dos ficciones televisivas: *Okupas* y *Tumberos*”. Disponible en <http://www.lafuga.cl/okupas/569>.

DA PORTA, Eva (2008), “Jóvenes, exclusión y narrativas mediáticas: el rostro del delito”, en G. REY y Omar RINCÓN (eds.), *Más allá de víctimas y culpables. Relatos de experiencias en seguridad ciudadana y comunicación*, Freidrich Ebert Stiftung/ Centro de Competencia en Comunicación para América Latina, Bogotá.

LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (2009), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896-1969)*, Nueva Librería, Buenos Aires.

LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (2011), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969-2009) Tomo II*, Nueva Librería, Buenos Aires.

METZ, Christian (2001), “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia el declive de lo verosímil?”, en *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Vol. 1, Paidós, Barcelona, pp. 251-265.

TRIQUELL, Ximena et al. (2010), *Nuevos tiempos, nuevos géneros. Formas del lenguaje audiovisual en la contemporaneidad*, Ferrera Editor, Córdoba.

Notas periodísticas

RESPIGHI, Emanuel (2012), “La complejidad de lo real”, en diario Página/12, 8 de mayo de 2012, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-25145-2012-05-08.html>

Corpus audiovisual

Los pibes del puente (Patricio Salinas Salazar y Victoria Miranda, 2012).

LA PURGA: MARGEN Y PERIFERIA AUDIOVISUAL

Verónica López

La serie cordobesa *La Purga* (2011) se inserta en las discusiones sobre márgenes y periferia en relación con la representación de lo social. Desde el título mismo de la serie se alude a un espacio específico que prontamente se describe como marginalizado. La sinopsis, a su vez, ofrece una caracterización sobre ese particular entorno: “La Purga es uno de los tantos barrios populares de Córdoba empobrecidos por la desindustrialización y el neoliberalismo”. Si bien las problemáticas sobre la representación de lo social han sido sobre todo desarrolladas en el marco de los análisis fílmicos consideramos que es igualmente interesante pensarlas en relación con la producción televisiva.

La serie se afianza en un contexto de producción y recepción novedoso. Desde la perspectiva de su producción es una de las primeras miniseries de ficción, ganadora del Concurso “Series de ficción para canales asociadas a productoras con antecedentes” del Plan Operativo de Fomento a la producción de Contenidos para la TV Digital 2010 avalada por el INCAA. Desde la perspectiva de su recepción, estuvo disponible para su visionado en la página web de Contenidos Digitales Abiertos (CDA). Esta posibilidad elude la especificidad narrativa construida en base a los tiempos televisivos y a la publicidad. El único elemento que aparece vinculado a lo televisivo, en 22 minutos de visionado, es un separador.

Mi primer acercamiento a *La Purga* fue a partir del *trailer*, modalidad de comunicación y difusión recurrente tanto

en el cine como en las series televisivas. A lo largo de esta brevísima narración –que condensa las acciones principales o los llamados nudos de la trama– hay un incremento en la intensidad de las acciones. Su ordenamiento no es cronológico, ya que presenta flashbacks y flashforwards; sin embargo, es un relato circular que empieza y termina en el capítulo 1 con la expresión de uno de los personajes femeninos centrales: “Quedate tranquilo, estás en La Purga”. Esa afirmación invitará a reflexionar sobre las oposiciones construidas en relación con el barrio, ya sea como refugio o como un lugar imposible de salir. El *trailer* tiene una duración de 1 minuto 24 segundos; lo acompaña una música original que enfatiza escenas de suspenso y acción e incluye placas con un texto que pregunta:

¿Qué harías si el mundo que armaste se empieza a desmoronar?
 ¿Pelearías? ¿Escaparías? ¿Te resignarías? ¿Qué harías si el azar te
 diera la posibilidad de redimirte o de poner finalmente las cosas
 en su lugar?

El texto audiovisual interpelará de igual modo al espectador a través de una serie de elecciones que se debatirán entre la lucha, la huida o la resignación frente a situaciones dilemáticas. Estas decisiones serán las que asumirán en diferentes momentos los principales personajes de la trama. La pregunta generalizada y tácita implicará un hacer pensar inclusivo y, en consecuencia, identificatorio acerca de la validez de las decisiones de los personajes: ¿qué haríamos nosotros en su lugar?

A pesar de la multiplicidad de historias en paralelo, la focalización se centrará sobre Agustín y progresivamente implicará a otros personajes como los de Pablo y Cintia. No obstante, la identificación con esos personajes, en especial con Agustín, en varias oportunidades se presentará como problemática, ya que se verá atravesada por las dualidades y contradicciones de estos antihéroes. Se construirá, entonces, una distancia prudente que se condice con el final trágico de la serie.

Antes de avanzar en el relato, recuperaremos discusiones respecto de la representación de lo social que se despliegan en la serie.

¿De qué hablamos cuando hablamos de lo marginal?

En el cine latinoamericano se observa una importante producción de films vinculados con la representación de la marginalidad, la pobreza y la exclusión. La crítica cultural Nelly Richard señala que lo marginal siempre tiene “la connotación de lo descartado o excluido por el centro” (Richard, 1993: 8), es decir, es un discurso que representa a sectores y grupos identificados con la alteridad: *el otro* o *los otros*. En el caso de la serie, los grupos representados son los habitantes de un barrio empobrecido del centro de la ciudad. Agustín es un personaje disruptivo en este ámbito ya que proviene de otros sectores de la sociedad, pero se ha visto igualmente marcado por la violencia en el tejido social.

En el ámbito de los estudios cinematográficos, Christian León (2007) ha observado en el cine latinoamericano de las últimas décadas un “realismo sucio” cuyas películas abordan la exclusión, la violencia, la marginalidad desde una “micropolítica del cuerpo” tomando distancia de los relatos heroicos o paternalistas. Esto sucede en films como *La virgen de los sicarios* (Schroeder, 2000), *Amores Perros* (González Iñárritu, 2002) o *Ciudad de Dios* (Meirelles, 2002). También en esa línea ubicará películas argentinas como *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1997) o *Un oso rojo* (Adrián Caetano, 2002). León propondrá como antecedente de este cine a *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel y a *Crónica de un niño solo* (1964) de Leonardo Favio, películas que se alejan de los “grandes relatos” cívicos de los setenta. Para Elina Tranchini (2007), el llamado “realismo sucio” reproduce estereotipos del cine de Hollywood sobre el latinoamericano caracterizándolo como violento y temperamental.

Por su parte, Lorena Bordigoni y Victoria Guzmán (2011), señalan que durante los noventa se vuelve a advertir la “marginalidad” como el discurso sobre un *otro*, “como la representación de una marginalidad producto de ciertos mecanismos (perversos) de funcionamiento de la sociedad, en sus representaciones simbólicas” (Bordigoni y Guzmán, 2011:577). Esta propuesta nos permite pensar la marginalidad en relación a temáticas, narrativas y procedimientos formales fuertemente vinculados con los contextos de producción y recepción de los textos audiovisuales.

En *La Purga* la marginalidad se expresa en los términos antes definidos, es decir como la mirada sobre *otro*, y esto queda en evidencia sobre todo si se tiene en cuenta la focalización del relato sobre Agustín. Esos *otros* son desempleados, desocupados, marginados, antihéroes que han sido excluidos de un centro material y simbólico. El relato se acerca a una micropolítica pero lo hace desde el estereotipo, principalmente a partir de la dualización de los personajes (pobres vs ricos), los espacios de la representación (periferia vs centro), de los conflictos (buenos vs malos) y de la asociación marginalidad = criminalidad.

En este punto es sumamente importante reconocer la importancia del rol que juegan los géneros cinematográficos (que hereda la ficción televisiva) en la esterotipación de los elementos narrativos. En este aspecto, *La Purga* presenta rasgos bien definidos de dos grandes géneros: el policial y el suspenso. Siguiendo un criterio narratológico, el género policial podría definirse como aquel cuyas historias se desarrollan en un ámbito urbano, oscuro y sofocante; y los personajes, también altamente estereotipados, son el detective, el criminal y la mujer fatal. Existen asimismo fuertes similitudes entre el policial y el suspenso, sobre todo en lo que hace a la ubicación espacio-temporal (espacio amenazante) y al conflicto (persecución del personaje por aquello que le resulta amenazante, enfrentamiento y superación de la amenaza). De allí que sostengamos el cruce de estos dos géneros en la serie.

En ésta, el espacio se construye, como veremos más adelante, como laberíntico, violento y peligroso. Accidentalmente, Agustín hará las veces del “investigador privado” que logrará develar el crimen luego de que la justicia no haya podido llegar hasta el fondo de los hechos. No obstante, a diferencia del detective, Agustín encontrará la verdad sin proponérselo desde el principio. Pablo será uno de los tantos criminales que asedian el barrio y Cintia la mujer atractiva que se verá interesada en la historia de Agustín. El conflicto principal se definirá por la búsqueda del saber acerca del crimen de la esposa de Agustín. En el transcurso de la trama se develará que en *La Purga* se aloja uno de los participantes del asalto que también busca venganza sobre Agustín, quien mató accidentalmente a su hermano (el homicida) con posterioridad al atraco.

Desde nuestra perspectiva, el relato, al adscribir fuertemente a las convenciones del género, termina adhiriendo a estereotipos en relación a la marginalidad representada en los medios de comunicación y el cine de Hollywood.

Tanto la cinematografía argentina como latinoamericana han ocupado desde sus orígenes una posición periférica respecto del cine mundial, como señalan Bordigoni y Guzmán (2011), y por ello los films mencionados marcan una diferencia (sobre todo temática y narrativa) con el “cine industrial”. Este hecho quedará evidenciado en la participación de éstos en los circuitos de festivales internacionales cuando el reconocimiento devenga de la designación de periférico. El Nuevo Cine Argentino de los noventa, por ejemplo, encontró en esos espacios internacionales un lugar de legitimación y financiación.

En relación a sus condiciones de producción, *La Purga* se insertará en un doble espacio periférico: un espacio de producción y recepción periférico respecto de la centralidad del cine y la televisión producidos en Buenos Aires y, a la vez, de éstos últimos respecto del cine y la televisión mundial.

La marginalidad en *La Purga*

Nos interesa entonces observar el modo de aproximación a esa marginalidad representada. Ya hemos observado que la serie replica los mecanismos narrativos del cine comercial sobre todo al adherir a las convenciones de los géneros policial y suspenso y al discurso de los medios de comunicación que vinculan marginalidad con criminalidad.

Las consideraciones sobre las relaciones que se construyen con el otro representado, conllevan la reflexión sobre la ética de la imagen, la toma de posición y la relación autor/obra/espectador. Para poder profundizar sobre cómo aparecen estos aspectos en el caso de *La Purga* recuperaremos la clasificación de Bordigoni y Guzmán (2011) basadas, a su vez, en las reflexiones de Ana Amado (2009) sobre “El travelling de Kapo” de Serge Daney.

Para las investigadoras, en el cine argentino se han manifestado tres “modalidades de aproximación” respecto de la marginalidad y la alteridad social tanto en la década de los 90 como en los 2000. Estas tres posiciones se asocian a películas en concreto:

1. Una perspectiva propone un eje de reciprocidad en la representación del otro, busca el conocimiento y la comprensión (o construcción ficcional) de la situación del otro. Esta modalidad se observa con cierta continuidad en los films de Trapero y Caetano.
2. Una mirada que propone un extrañamiento del otro a pesar de que resulte reconocible y cotidiano. En este caso, se marca una dificultad para esa representación. Esta modalidad puede advertirse sobre todo en Lucrecia Martel y en menor medida en Pablo Trapero.
3. Una mirada de la alteridad total, en la que el otro es observado desde una distancia extrema, desde la cual resulta completamente ajeno. En este caso, se busca en la representación la imposición de los códigos propios (los del centro) sobre ese otro incomprensible. Esta modalidad se encontrará presente

en el discurso televisivo periodístico, y para las autoras refiere a lo que Luis Ospina y Carlos Mayolo denominan “pornomiseria”¹, en otras palabras, la representación mercantilista de la miseria.

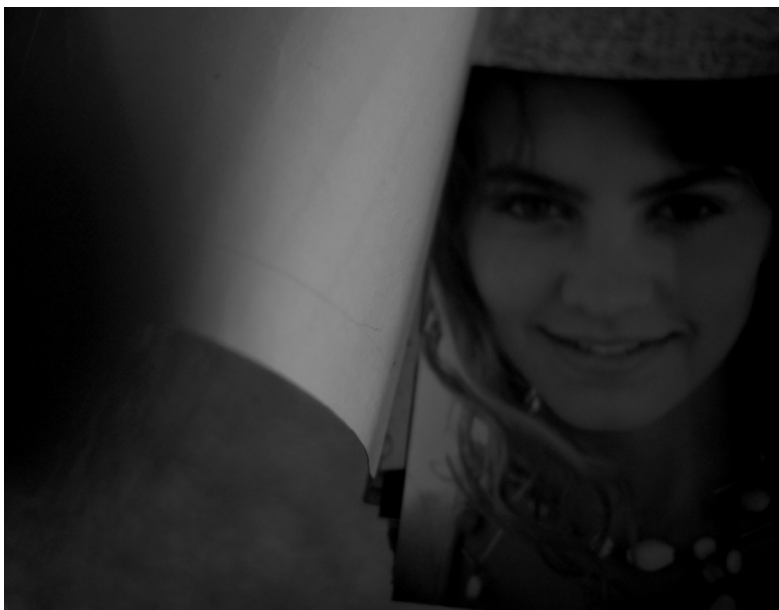
En el caso de *La Purga* la “modalidad de aproximación” se expresa en grados variables de “reciprocidad” y de “extrañamiento del otro”. Esto puede ser ejemplificado sobre todo a partir de los personajes de Agustín y Pablo. Por un lado Agustín, médico perteneciente a un sector acomodado de la sociedad cordobesa, busca ser comprendido en su tragedia y en la consecución de justicia por mano propia. Por otro lado Pablo, habitante de La Purga, es solidario con su colectivo (algunos sectores del barrio), pero también es golpeador y violento en su seno familiar.

En cuanto a la localización espacial del conflicto, la modalidad de abordaje de la problemática la hace aparecer vinculada con una “alteridad total” que asocia el narcotráfico con sectores marginados y propone como única vía posible de resolución para esos sectores y sus problemáticas la cárcel o la muerte. Asimismo, coloca como personaje central a una “víctima colateral” de ese lugar ajeno, violento, corrupto.

Espacio, personajes y tiempo

El barrio La Purga es un espacio ubicado en la periferia de la ciudad de Córdoba. La configuración “periférica” es triple: periferia del interior del país, periferia con respecto al centro de Córdoba, y también, periferia en relación a los espacios en los que se divide el barrio, que se componen igualmente de un centro (en el que se disputan el territorio la policía, Pablo y el centro cultural) y una sub-periferia (donde manda un narco llamado el Pulga).

¹ En los años setenta, Luis Ospina y Carlos Mayolo redactaron el ensayo-manifiesto sobre la pornomiseria. Allí se reconocen dos orígenes al cine independiente colombiano: mientras uno trata de analizar e interpretar la realidad, en base a elementos de la antropología y la cultura, para transformarla, el otro copia, deformando los temas para su comercialización. Para los autores, el cine que utilizó la pobreza como mercancía, creó esquemas demagógicos de representación hasta formalizarlos en un género al que han llamado “cine miserabilista” o “pornomiseria”.



La Purga, Claudio Rosa y Pablo Brusa (2011)

Aparece, a la vez, una dualidad espacial en la forma de la representación. Por momentos La Purga es un espacio reconocible, en términos documentales y por momentos, su orientación laberíntica lo torna extraño. A pesar de ese extrañamiento, es un espacio referencial de ciertos barrios de Córdoba, tal como se expresa en la sinopsis. Sin embargo, su nombre crea un efecto ficcionalizante que funciona como un espacio ilustrativo que refiere a una zona liberada donde conviven la pobreza, la exclusión, la violencia, el crimen, la muerte y, al mismo tiempo, lazos endebles de solidaridad social.

En tanto territorio de disputas, La Purga se configura de manera diferente para cada uno de los personajes. El personaje de Pablo, especie de pirata del asfalto, es un personaje atravesado por contradicciones: hace negocios “ayudando” a la gente del barrio a quienes les vende a precios bajos mercadería robada, es un personaje con “códigos” frente a su grupo de pertenencia, tiene un particular afecto por su hermano, pero también es autoritario, violento, desprecia al hijo de su esposa y golpea a ésta última. En su accionar, intenta proteger el tejido social del barrio de la amenaza que implican los narcotraficantes Raúl y el Pulga y el comisario Rodríguez, un policía corrupto.

Los personajes masculinos delimitan un ambiente fuertemente homosocial donde, a modo de guerra, se disputan el control territorial, entre otros. Las mujeres asumen un lugar marginal: son madres, novias, amantes o prostitutas. Cintia y Clara son los personajes femeninos principales. Cintia es la “mujer de Pablo”, Clara es la novia de Pulpo, hermano de Pablo.

En el primer capítulo, Cintia le dice a Agustín, después de la paliza recibida en el bar El Gringo, “Quedate tranquilo, estás en La Purga”. Esa frase en principio nos hace creer como espectadores que –mientras vemos a la par de los personajes lo que les va sucediendo– La Purga es un espacio de refugio. Sin embargo, a lo largo del relato, las acciones de los personajes van produciendo un cerramiento de ese espacio tanto para los que allí habitan como para los que son ajenos. Hay

una fuerza centrípeta, la violencia, que obliga a la mayoría de los personajes a permanecer allí incluso en contra de su voluntad. De hecho, los únicos personajes que salen vivos finalmente son Cintia y su hijo Facundo, con un futuro incierto, y Luis, el hermano de Cintia, confinado en una cárcel purgando un crimen que no cometió.

Los límites del barrio están marcados geográficamente por el río. Los lugares que cumplen un rol importante en la configuración social son el barrio Alta Córdoba, antigua casa de Agustín; el centro, que es el lugar donde Agustín vive antes de entrar en La Purga; Barrio Parque, que aparece en un recorte de diario; y Villa Carlos Paz, donde se comete un asalto. En este último caso, es interesante observar cómo el atravesamiento de los límites de La Purga está signado por la tragedia: en una ruta periférica a la autopista principal, todos los integrantes de la banda de Pablo son traicionados y brutalmente asesinados. De alguna manera el relato parece sugerir que nadie sale vivo de La Purga.

Las distintas bandas configuran diferentes colectivos con los cuales los personajes se identifican. El único personaje individual es Agustín. Todos los otros pertenecen a grupos: la familia, la banda de narcotraficantes, la policía, la murga. Cada uno de estos grupos pugnan por el poder, con diferentes finalidades. Los grupos narcos quieren generar, con la ayuda de la policía, una zona liberada. El grupo de Pablo quiere colaborar, a través del crimen, con los vecinos del barrio. El Centro Cultural, por medio de la pareja de Clara y Pulpo, quiere proteger a los jóvenes del narcotráfico.

El tiempo presente se construye a partir de las acciones de los personajes. El pasado aparece fundamentalmente en el personaje de Héctor, “el Viejo”, quien habla con nostalgia sobre un pasado mejor que el presente gracias al trabajo, la fábrica, los lazos solidarios entre los trabajadores. El futuro es incierto tanto para los personajes que huyen (Cintia y su hijo) como para los que permanecen. A pesar de ello, la organización de una fiesta por parte del Centro Cultural hacia

el final de la serie invita a creer en una especie de principio de redención para los habitantes de La Purga.

Algunas conclusiones

La Purga propone una estética altamente cinematográfica que se vincula con la tradición del realismo trabajado desde el NCA, así como con el “realismo sucio” del formato televisivo periodístico que tiende a estereotipar fuertemente los personajes de la representación. Paradójicamente, la miniserie no contaba al momento de su realización con el trasfondo de las políticas neoliberales de la presidencia de Carlos Menem, como sí lo hizo el NCA. No obstante, es posible advertir la desaparición del trabajo y la producción como organizadores simbólicos y sociales: el único personaje empleado es Agustín, devenido en playero; el personaje de Héctor recuerda con nostalgia los procesos de industrialización y de movilización social. De alguna manera, la miniserie estaría dando cuenta de la irreversibilidad de ciertos procesos sociales y económicos.

Alejado de la “recomposición social” que propone el film *Estrellas* (2007) de Federico León y Marcos Martínez, *La Purga* aborda la “descomposición social” como algo inevitable. Gustavo Aprea (2005) ha estudiado cómo, a partir de 1986, la marginación tanto urbana como del interior y la crisis socioeconómica empiezan a adquirir relevancia en el documental y la ficción. Desde 1995 las denuncias sobre la marginalidad se resignifican ante la aparente irreversibilidad de los cambios.

En ese sentido, y a pesar de focalizar en conflictos personales, la serie amplifica la mirada sobre la marginalidad, otorgando un espacio a la reflexión sobre los orígenes de las problemáticas que exhibe. Esta operación discursiva aparecerá enunciada en la sinopsis de la serie y representada en el personaje de Héctor, quien con nostalgia volverá a recordar y mencionar un pasado marcado por la lucha y la solidari-

dad social, opuesto a un presente asediado por la corrupción, el individualismo, la miseria y la criminalidad.

Aunque hemos advertido la importancia de las contradicciones que atraviesan a los personajes en el relato, entendemos también que estos se encuentran fuertemente estereotipados. La focalización sobre Agustín primero y luego sobre Pablo reforzará los mecanismos de identificación generando y dando espacio a una evaluación final en términos valorativos sobre sus experiencias. El relato propondrá problematizar entonces las supuestas “elecciones” de los personajes. Las “opciones” realizadas por esos sujetos, en estos contextos, serán sólo aparentes. La resolución de los conflictos se adecuará a las convenciones del drama y en este marco dialogará con el sentido común que dictamina un final irreversible dadas las condiciones de origen de los habitantes de La Purga y de todo aquel que pase a ser parte de ese espacio de violencia y marginalidad simbólica y material.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADO, A. (2009), *La imagen justa: Cine argentino y política*, Colihue, Buenos Aires.
- APREA, Gustavo (2008), *Cine y política, continuidades y discontinuidades*, Biblioteca Nacional - Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires.
- BORDIGONI, Lorena y GUZMÁN, Victoria (2011), “Márgenes y periferia en la representación de lo social en el Nuevo Cine Argentino”, en LUSNICH, Ana Laura y PIEDRAS, Pablo (editores), *Una historia del cine político y social en Argentina*, Nueva Librería, Buenos Aires.
- LEÓN, Christian (2005), *El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana*, Editorial Nacional, Quito.
- OSPINA, Luis y MAYOLO, Carlos “¿Qué es la porno-miseria?”. Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>
- RICHARD, Nelly (1993), “Alteridad y descentramiento cultu-

rales”, en *Revista Chilena de Literatura*, No. 42, Universidad de Chile, Santiago, pp. 209-215.

TRANCHINI, Elina (2007), “Tensión y globalización en las formas de representación del cine argentino contemporáneo”, en RANGIL, Viviana, *El cine argentino hoy: Entre el arte y la política*, Biblos, Buenos Aires.

TRIQUELL, Ximena et al. (2010), *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica*, Editorial Brujas, Córdoba.

Corpus audiovisual

La Purga (Claudio Rosa y Pablo Brusa, 2011).

LAS OBSESIONES DE LA MIRADA.
ANÁLISIS DE LA SERIE DE FICCIÓN
LAS OTRAS PONCE

Alejandro Páez

*Sólo buscamos la verdad cuando estamos determinados a hacerlo
en función de una situación concreta, cuando sufrimos
una especie de violencia que nos empuja a esta búsqueda*
Gilles Deleuze, *Proust y los signos*

En el presente trabajo nos proponemos analizar la serie de ficción *Las otras Ponce* y su fijación en la representación de la mujer como objeto de deseo. Señalamos un marcado esfuerzo por parte de la obra de empoderar a la mujer al desplazar los significantes de su sexualidad, del cuerpo a la mente, ejercicio metonímico que, como trataremos de explicar, permanece trunco puesto que es inconsistente en el relato y es sabotado por los mismos personajes, los cuales se relacionan a través de estereotipos. Es quizás lo inevitable del estereotipo aquello que condena a esta obra a todas las obsesiones de la mirada. Pero ¿se puede escapar de ellas? ¿Acaso negarlas no es también negar nuestro deseo de ver?

Responder esta pregunta supera el alcance de nuestro análisis, sin embargo, regresa una y otra vez a cuestionar no tan solo al audiovisual, sino a nosotros mismos como espectadores. Es, por lo tanto, una advertencia necesaria que explica los límites de nuestra búsqueda.

Las relaciones sexuales en la obra (con una excepción) son representadas como batallas entre los sexos. Los perso-

najes involucrados buscan constantemente establecer su superioridad y dominio sobre el otro. El desplazamiento, del cuerpo a la mente, funciona apenas como rasgo, de lo físico a lo psicológico, sin implicar un cambio sustancial en las configuraciones de los roles de las mujeres. Ellas siguen siendo, pese a los resultados irónicos de los episodios, objeto de abusos y maltratos.

Las otras Ponce son un grupo de prostitutas que ofrecen conversaciones intelectuales en vez de coito, la palabra en vez de los labios. Es interesante pensar que a lo largo de la serie la idea de la otra se constituye como una segunda, no de la esposa, sino de la amante. Es decir, la otra de la otra, avisando que el deseo nunca se detiene, por el contrario, siempre se está produciendo.

Anselmo dice de Ana, su esposa, que es “hermosa, en la cama bien, hasta se detiene prácticamente todo cuando habla”, pero aun así se siente angustiado. La somera descripción de Ana es también la taxonomía de los estereotipos del deseo: belleza física, sexo heterosexual y la voz de la doncella. Estos códigos son estrictos para Anselmo, definen las virtudes esperadas de una mujer en su espacio social.

El tiempo histórico de la serie es Argentina a fines de los 70, es decir durante el golpe de estado. Los regímenes totalitarios implican, para Deleuze y Guattari, la sobre-codificación, es decir, lo prohibido aumenta y lo permitido se afina. Las desavenencias entre el deseo de los hombres y esta sobre-codificación de la sociedad producen un estado de paranoia, el cual supone la autorrepresión de los personajes, quienes deben generar nuevos escenarios para sus deseos.

Anselmo dice de sí mismo ser incapaz de infidelidad. Tato, su amigo y proxeneta, le advierte que no hay infidelidad si no hay acceso carnal. De allí la diferencia entre las mujeres del prostíbulo, “las Ponce”, que venden su cuerpo, y aquellas que pueden atender los deseos de Anselmo sin interferir con su moral, las prostitutas de la “biblioteca de Jeanette”, las “otras” Ponce.

Ni su esposa ni las Ponce son capaces de satisfacer los deseos de Anselmo ya que estos son indómitos y continuos. Las relaciones sexuales físicas decepcionan en la consumación del acto, mientras que las mujeres de la biblioteca de Jeanette son partícipes de una fantasía que nunca se concreta. Es esta fantasía la que reproduce los estereotipos que traicionan la obra. *Las otras Ponce* se ve sometida a reproducir las mismas escenas de subyugación, cosificación y abuso que quiere criticar. Nuestra única advertencia de las intenciones de la obra nos la da el narrador: un hombre taciturno y escritor mediocre, quien refiere constantemente a las otras Ponce como una fuerza crítica y feminista de empoderamiento guiada por una Lisístrata moderna, pero que en su propio relato las obliga al servilismo más aborrecible para el gozo de los hombres.

De manera nominal, los clientes de Jeanette buscan entablar conversaciones filosóficas o culturales con las prostitutas, siendo en sí misma la argumentación el lugar de la satisfacción. Pero dentro de la habitación los hombres olvidarán esto y buscarán tener relaciones sexuales activas. Las poseerán, las amenazarán, las insultarán, las menospreciarán, generarán distintos tipos de fantasías: platónicas, románticas, sádicas, humillantes, etc., pero todo esto negado constantemente por el narrador que ve en sus hombres seres burlescos y patéticos, y no la encarnación de sus propias obsesiones sexuales. Esta es la razón por la cual el acto sexual se evita, o al menos se demora. El acto sexual deja en evidencia la verdadera naturaleza del relato. Se niega a aceptar que las mujeres de Jeanette solo existen como objetos de deseo al afirmar que las conversaciones que suceden en el burdel son inofensivas, como si la palabra no dominara al otro ni lo redujera a cosa.

La dicotomía cuerpo-mente genera cuatro tipos de personajes. El hombre es cuerpo y mente, y valora sus relaciones de acuerdo a sí mismo pues está completo. La esposa es una desposeída total, en tanto que no es deseada, no tiene mente ni cuerpo. Se mantiene con ella una relación culposa y necesaria. Ser solo cuerpo es para las mujeres “del otro lado del

ría”, las Ponce. Ellas nunca son mostradas a lo largo de la serie, el suyo es un cuerpo mítico que solo existe en comparaciones y menciones realizadas por los personajes. De la misma manera, las prostitutas de Jeanette son solo mente, en tanto que este es el rasgo que las define, también solo de forma nominal. Las relaciones y movimientos entre estas categorías son constantes por lo cual estas definiciones nos sirven como punto de partida teórico, o mejor aún, como asignación de roles estructurales, la premisa que establece la génesis de las relaciones. Acentuar estas categorías en todo caso, llevarlas al punto de negar en las prostitutas de Jeanette la imagen de su cuerpo, nos permite visualizar mejor el funcionamiento de la fantasía del hombre, puesto que esta es incapaz de tal distinción, ya que convierte todo aspecto en metonimia del sexo.

En el nivel de la enunciación se produce también una confusión. Las imágenes son enmarcadas en viñetas de comic, estética que recuerda films como *Sin City* (Rodríguez y Miller, 2005) y *The Spirit* (Miller, 2008). Estas marcas gráficas alienan al espectador constantemente, neutralizan el efecto del narrador, la pobre poética que desarrolla queda aún más empobrecida por una destreza plástica inferior, llena de defectos técnicos, donde los escenarios son maquetas de modelado generado por computadora y los personajes navegan en ellas como recortes de papel. El enunciador-historietista desautoriza al narrador-escritor al absorberlo dentro de la misma estética de su relato. Ese efecto de anécdota, de memoria, se pierde en la incoherencia ecléctica de las imágenes que provienen de la fijación por las formas del mercado, de la reproducción constante de lo mismo, pero sin la ciencia, la conciencia o la destreza de la profundidad crítica del arte o su función publicitaria.

Cabe resaltar que entre el cliente-hombre, el escritor-narrador y el historietista-enunciador no hay diferencia, no hay potencia crítica ni reflexiva, las tres versiones de la mirada promueven las mismas asunciones sobre la mujer y los hombres.

Las otras Ponce resulta así en una comedia sexista que se sostiene en la ligereza de los clichés y la ingenuidad de los

estereotipos. Con desgracia se encuentran los personajes en tipologías que desdeñan a la mujer en favor del hombre; el único capaz de ejercer los privilegios del cuerpo y de la mente. La serie se resigna con cobardía ante el dominio de un régimen machista, heterosexual y católico. De allí provienen los signos, que más que signos son índices, síntomas, de una mirada enferma. Ante esta, la trama resuelve no exponer una visión crítica.

Hemos nombrado ciertas obsesiones sin describirlas, ahondaremos en ellas a continuación. Evitamos las excusas y la condescendencia del escritor-narrador, varón tradicional y confabulador. Es difícil para nosotros obviar el hecho de que las situaciones representadas tienen su génesis en prácticas sociales vigentes y que acometer en contra de esta forma de mirar sea también preguntarnos sobre nuestro rol como espectadores. Tal vez, estas obras sirvan como termómetros que nos permiten ver la gravedad de nuestra condición.

Las obsesiones

El mundo donde los personajes de esta ficción viven es opresivo. Se sienten vigilados, constantemente. Ellos mismos nos avisan de esto, lo dicen, lo repiten. Sus prácticas están asfixiadas por la presión de miradas invisibles. La clandestinidad aparece entonces como un espacio de libertad donde la expresión de la sexualidad reprimida puede reparar la crisis de asma. Pero este espacio de libertad no funciona de forma espontánea, los hombres que entran a la biblioteca de Jeanette con la promesa de que podrán allí explorar los límites de sus deseos se ven incapacitados de actuar. Eso no importa, puesto que para nuestros personajes sus deseos son evidencias pudorosas, encuentros donde la fantasía es lo verdadero.

Es importante señalar el grado profundo de esta incoherencia, la cual no está dada por la imposibilidad de la fantasía de acercarnos a la verdad, sino en el hecho de que esa verdad no es más que una afirmación de la serie, la cual es realizada de for-

ma consciente y arbitraria. La verdad que emerge en el análisis no se encuentra en el teatro ridículo al cual se ven reducidos los hombres, sino en el hecho de que son justamente esas representaciones la manifestación de las obsesiones que conducen sus deseos. Es decir, la humillación de los personajes masculinos no es un castigo que reprocha sus conductas sino una recompensa erótica, un placer culposo.

El hecho de que el enunciador no advierta este resultado es lo que nos lleva a pensar que su mirada está determinada por sus obsesiones. La serie en su totalidad se nos presenta como la narración de las fantasías sublimes y perversas de un enunciador reprimido que necesita encubrir su deseo pero que reiteradamente ajusta los lugares de degradación de los hombres con los cuales se identifica.

La idea misma de una relación sexual que no involucre el cuerpo es la fijación erógena a las imágenes. Esta es quizás la obsesión más peligrosa en la que reincide el enunciador y la justificación misma de la obra. El deseo de que una serie audiovisual pueda expresar las fantasías vergonzosas de un narrador acomplejado explicaría la gran confusión de signos que se amontonan en el discurso. ¿Qué significa que las mujeres de la biblioteca de Jeanette sean atractivas y hermosas? ¿Es una omisión o una ironía? ¿Qué significan las viñetas? ¿Qué significa el escritor? Nuestra explicación, si se nos permite, se basa en la contradicción que habita el cuerpo de la mujer como *objeto para ser visto* y la negación del cuerpo en favor de la mente. El enunciador no se decide, si mirar o no mirar, y de esa indecisión surge una forma de mirar abyecta que no reflexiona ni disfruta, y es absolutamente inconsciente de las obsesiones que la moldean.

Estas obsesiones son fractales, contienen en sí conceptos sobre el hombre, la mujer, la sexualidad, el poder, etc. que pueden hallarse de idéntica manera en el personaje, el narrador, el enunciador y, finalmente, en el autor. Este recorrido supone una reproducción en todos los niveles de la narración.

Cada episodio de la serie aborda una idea obsesiva que define al hombre y a la mujer dentro de un régimen recono-

cible por sus semejanzas al nuestro. Destacamos las ideas más fuertes, siendo estas las que terminan por tergiversar la trama en posiciones incoherentes y misóginas.

Los escenarios artificiales y estáticos reparan sobre este hecho, nada es profundo. El contexto, *mise-en-scène*, expone a los personajes. En *Las otras Ponce* esto es eliminado por el recorte *chroma key* de los personajes en fotografías o *renders* de computadora. La puesta en escena no tiene el poder de refutar, ellos no están allí, y si no están allí no están en ninguna parte, son parte de otra cosa, son parcialidades que no se conectan y no forman una totalidad orgánica. No hay un retrato, no hay una escena que contenga elementos empáticos. Los elementos se resisten a estar juntos puesto que no pertenecen juntos. Pero el detalle es invisible a la mirada obsesiva, sólo una cosa emerge sobre las demás; la imagen del cuerpo, siendo esta algo negado, incapaz de la autocrítica o de la reflexión.

El primer episodio, “Introducción”, no tarda en exhibir la inconsistencia dramática. Se nos describe un mundo donde la vigilancia es permanente. Este efecto de paranoia es producto de la imaginación de los personajes, una excusa que justifica la existencia de las otras Ponce. Una escena de bar, cuatro amigos que conversan repitiendo nombres de artistas y movimientos sociales, Marx, Lenin, Fellini, etc. De pronto la conversación se detiene y el grupo se dispersa. Al parecer, son las ideas subversivas las que suponen el peligro, pero no es así. Anselmo lamenta el final abrupto del debate, pero en realidad lo que le pesa es el fin de la fantasía homoerótica. Tato percibe esto y lo anima a visitar la biblioteca de Jeanette, allí podrá desarrollar sus fantasías sin temor ni distracciones.

Lo que no pudo concretar con sus amigos, ahora lo busca en la conversación con una mujer. Ella cumplirá la función de aquellos: ser sujeto de deseo. Esto solo puede ser logrado a través del vínculo intelectual. El placer que Anselmo obtiene de estos encuentros es sexual. Su insatisfacción no se debe a un debate inconcluso, sino a lo truncado de la tensión viril.

Cuando Anselmo entra en la biblioteca de Jeanette esta lo invita a la experimentación sexual, “siempre hay una primera vez.” Penosamente, el relato cae en una serie de clichés estropeados, que no solo contradicen el deseo del personaje, sino que reproducen fantasías de un catálogo abominable de falsas ilusiones publicitarias. Anselmo se imagina teniendo sexo con las prostitutas. Entre todas ellas elige a Catrina, con quien se termina de exhibir la génesis homosexual del deseo de Anselmo, quien le pide a la mujer hablar de fútbol, busca reemplazar la imagen de la prostituta con la del amigo.

La obsesión por la heterosexualidad lleva al personaje, al narrador y al enunciador a reprimir la reflexión y la representación de otro tipo de práctica sexual. Son las incoherencias que nacen de esta tensión las que nos permiten acercarnos a la verdadera naturaleza del deseo. “Lo que yo vivo Tato, no se lo deseo ni a mi peor enemigo”, dice Anselmo expresando el verdadero lamento de la obra, el único texto honesto que se experimenta a lo largo de la serie, una observación certera sobre la opresión que restringe tanto al relato como a la historia.

Por el contrario, en el episodio siguiente, “La cinta de Moebius”, vemos las terribles consecuencias del deseo cuando este se manifiesta: el amor de los hombres en su estereotipo mediático y espectacular. Pocas historias se repiten tanto como la de Luciano y Beatriz. Luciano no puede evitar desear y Beatriz no puede escapar a ese deseo. Él es un hombre enfermo y ella, una prostituta de la biblioteca de Jeanette. Él, bipolar, a veces parece respetarla, a veces abusa de ella y su cuerpo. Ella teme, busca ayuda, pero su empleadora le advierte sobre la situación desventajosa en la que se encuentra dado que el cliente siempre tiene la razón y su propio cuerpo es una mercancía.

- Pero me manoseó, me propuso tener sexo, si no lo freno creo que me viola.
- Ah, te referís a eso. Es a causa del tumor. A mí también me toqueteó un poco. ¿Y?
- ¿Y qué hiciste?

- Nada, ¿qué querés que haga?
- Pero va contras las reglas de la casa, cero contacto carnal, son tus reglas.
- No es contacto carnal, es palpación de nalgas.
- ¿Pero acaso la palpación de nalgas no es abuso deshonesto, o han cambiado las reglas? ¿Tenemos que permitir que nos hagan palpación de nalgas?

Esa misma noche Luciano saca un arma y mata a Beatriz. La justificación es la misma que se escucha siempre: “Él realmente no quería hacerlo, fue un accidente”. Pero ella está muerta. La esquizofrenia de Luciano es la absolución plena de la culpa, no fue él, sino su otro. Lo que nadie justifica son los reclamos de Beatriz, su resistencia se entiende como falta de compasión a la enfermedad de su asesino.

Beatriz alude a reglas, pero estas no pueden salvarla. La complicidad de Jeanette es para con el hombre quien es su cliente. En términos generales la biblioteca de Jeanette representa aquello que todo el mundo conoce pero nadie habla. Recordemos que entre los servicios de Jeanette también se encuentra la exposición pública, la posibilidad de que alguna chica vaya a un bar o a un restaurante. De esto es justamente de lo que escapa Anselmo en el primer episodio. El ámbito público supone la moderación del hombre, las habitaciones de Jeanette, la violencia y la casa del cliente, la muerte. Este recorrido solo da cuenta de que cuanto mayor la proximidad mayor el peligro.

Muy poco pudo la serie sostener su premisa: la idea de un grupo de mujeres que se relacionaban con hombres a través del pensamiento. Las mujeres sin cuerpo tienen cuerpos demasiado exuberantes para ser obviados. ¿Y qué sucede con la mente cuando el cuerpo de la mujer regresa como imagen total del deseo? En el episodio “La cinta de Moebius” vemos cómo esta dicotomía conduce a la tragedia; en el tercer episodio, “Breve ensayo sobre la infidelidad”, el hombre regresa sin dilación a proclamar su superioridad ante la mujer devenida objeto.

Oscar acepta una apuesta. Debe acostarse con una de las mujeres de la biblioteca de Jeanette. La virilidad se expresa en el poder de tener relaciones sexuales con cualquier mujer. La obsesión del hombre por su propia superioridad lo lleva a desenmascarar el absurdo de mujeres sin cuerpo. El deseo del hombre crea el cuerpo de la mujer.

Carlina es la prostituta seleccionada para esta prueba. Ella opone resistencia, lo desafía a comprobar a través de la razón por qué el hombre es mejor que la mujer. Oscar reconoce la trampa, ella nunca aceptará ningún argumento de Oscar, evitando así tener que acostarse con él. De todos modos acepta, sabe que las cosas que se demoran son más placenteras. Mientras persisten sus sesiones él se vuelve cada vez más impaciente, hasta el momento en que Carlina se rinde y le permite tener sexo con ella. ¿Habrás aprendido de Beatriz el precio de resistirse demasiado?

Oscar eyacula antes de poder penetrarla. El resultado irónico, donde Oscar obtiene el sexo de Carlina pero falla en el acto sexual, es una mera anécdota, que no define a Oscar puesto que este ya había tenido sexo en una escena anterior. La mujer se presenta como un *puzzle* donde la última pieza, la que resuelve el juego, es darle la razón. El relato está tan ensimismado en sus obsesiones que no se da cuenta de que para que la mujer gane el argumento antes debe entregar su cuerpo. La resistencia de Carlina funciona como un fuelle que aviva la llama del deseo.

Para que el sexo se consuma Oscar debe devolverle el cuerpo a la mujer. Esto es sumamente necesario, puesto que él no entiende a la mujer sin cuerpo. En el entendimiento de Oscar la esencialidad del cuerpo no radica en la imagen, sino que es genitalidad, fluido, fricción. Antes de poseer a Carlina, Oscar se acuesta con Lola, allí ambos se confiesan sus deseos:

- ¿Qué más daría yo por un hombre que me satisfaga emocional, espiritual y sexualmente.
- ¿En ese orden?

- En ese orden. Y todo en un mismo hombre.
- Ves, yo en cambio invertiría el orden. Es más, hasta podría obviar lo emocional y lo espiritual.

Aquí hay dos ideas que destacar. Primero que lo que desea Lola no existe, el hombre que describe es irreal. Ella miente. Pero hay una confesión en esa fantasía, que lo que desea del hombre no está en ninguno de esos aspectos. Según *Las otras Ponce*, el hombre no está hecho para procurar la satisfacción de la mujer. Lola admite luego estar enamorada de Oscar: su verdadero deseo no se encuentra en la su satisfacción emocional, espiritual y sexual sino en la necesidad de satisfacer a un hombre determinado, en este caso, aquel que la desprecia.

La segunda idea es que cuando Oscar dice que “podría obviar lo emocional y lo espiritual”, lo dice en serio. Él realmente piensa que todo lo que una mujer tiene para ofrecerle está en lo sexual. Lo que no dice es qué lugar ocupa la mujer en la práctica de lo sexual. Las fantasías de Oscar lo tienen a él mismo en el epicentro, siendo la mujer solo objeto de deseo, luego objeto de placer y luego signo de virilidad (la conquista).

Este episodio tiene otro momento terrible en la construcción de nuestra argumentación. Una escena donde Oscar y sus amigos visitan a Tato en su estudio de pintura. Tato está trabajando con dos modelos femeninos, ambas desnudas, expuestas a las miradas de todos los hombres en la habitación. Ellas no pueden moverse. La conversación entre los hombres se da sin cuidado de los sentimientos y la dignidad de las modelos. Sus cuerpos no son espacios de intimidad, ellos pueden mirar, disfrutar, excitarse. Las mujeres son compartidas entre pares, la utilización de la mujer es cooperativa, colectiva, da cuenta de la amistad y complicidad.

Los episodios cuatro y cinco, “Chantaje” y “Gigoló”, buscan representar a las mujeres como sujetos de deseo, pero la mirada del narrador no puede ahondar en la complejidad psíquica que comprende el deseo de las mujeres fuera de una serie de estereotipos que fomentan la rivalidad entre mujeres,

su dependencia afectiva, el fetichismo consumista y la banalidad de sus reflexiones. El narrador-escritor no supera sus prejuicios, asigna castigos a las malas mujeres y recompensas a las buenas. Malas son aquellas que buscan sabotear las relaciones conyugales de los hombres, buenas son aquellas que los perdonan a pesar de las infidelidades y que se dejan seducir a pesar de sus tendencias sexuales (lesbianismo).

En el episodio "Chantaje", Adolf se siente insatisfecho con su mujer, entonces busca a María en la biblioteca de Jeanette. Adolf es el fiscal que acusa al hermano de María. Teresa, la esposa de Adolf es la abogada defensora. Si Adolf gana es ascendido a camarista, Teresa está dispuesta a perder para que esto suceda. María busca estropear la relación de Adolf y Teresa, para que Teresa, enfadada, le gane a Adolf en la corte.

A lo largo de todo el episodio vemos cómo Teresa asegura ser una persona celosa, que nunca perdonaría una infidelidad. Esto no se sostiene. Teresa desea algo de Adolf que no es del orden de lo sexual; lo mismo pasa con María. Ninguna puede pedirselo, ambas deben confabular para conseguirlo (estereotipo que comprende a las mujeres como intrigantes y conspiradoras). Perseguir sus deseos vuelve a María y a Teresa rivales, dado que ambas tienen necesidad del mismo hombre. Adolf tiene poder sobre ellas, pero lo que él desea lo aleja de su esposa hacia los brazos de María. No obstante, la esposa, sin cuerpo ni mente, aún tiene un poder que reside en los códigos sociales. El matrimonio es un valor bien visto en la sociedad que garantiza la heterosexualidad del hombre y legaliza la propiedad del hombre sobre la mujer.

Al comienzo del episodio Teresa tiene mente la posibilidad de excitar al hombre con la palabra, pero prontamente perderá este poder y se volverá una presencia fantasmagórica que da forma a la vida cotidiana y recuerda a Adolf su infelicidad. Pero ¿qué es lo que Teresa desea? De alguna manera es lo que toda mujer casada desea, el éxito del marido, ascender en la escala social, más dinero. El deseo de Teresa se convierte en

codicia. Esto acentúa el alejamiento de Adolf, quien se reciente. La relación con la cónyuge carece de erotismo dado que lo sexual está estimulado por características que la esposa no tiene: misterio, seducción, peligro, novedad, etc.

Adolf busca entonces en María lo que no encuentra en Teresa. María no lo desea sexualmente, pero aun así tendrá sexo con él para conseguir lo que necesita. Ella siente que lo usa, se dispone a usarlo, o más bien, a usar la relación sexual, para destruir la relación de Adolf con su esposa.

Si bien Adolf puede engañar a Teresa no puede desprenderse de la cónyuge. La institución del matrimonio lo restringe, las amantes siempre permanecen ocultas. La monogamia es parte del régimen, es ese lado hipócrita que dice “cásate, forma una familia” pero también dice “el hombre que se acuesta con más mujeres es el más exitoso, el más viril, el mejor hombre”. Así mientras que para el hombre la amante es una relación necesaria, para la mujer ser la amante es castigado. Por eso, aunque María muestra a Teresa evidencia del engaño, no logra destruir el matrimonio, y por ende no consigue lo que desea.

Teresa puede perdonar la indiscreción de Adolf. El orden de lo sexual es ajeno a ella, lo que codicia no tiene que ver con las prácticas sexuales de Adolf, esa es su prerrogativa como varón, sino con la figura del marido proveedor de la casa. Aun así tiene miedo, el que es expresado por una de sus amigas en la frase “con tal que no te cambie a vos por una nueva.”

La esposa y la amante compiten. La amante buscará ser la relación original, reemplazar a la cónyuge para obtener los beneficios. La esposa perdonará al marido en pos de no perder su posición. Pero este miedo no representa una amenaza real, puesto que la amante no tiene las cualidades de la esposa, tienen sus propios atributos, pertenece al secreto y se halla en el orden de lo sexual. Si la amante pasara a ser la esposa, perdería su significado, su destino erótico, ser objeto de erotismo y dejaría de representar un interés para Adolf.

¿Es posible que María reemplace a Teresa? El objeto-Teresa es un significante vacío, no tiene cuerpo ni mente. Aun

así, María no puede ocupar ese signo, porque ella misma es la reparación de la infelicidad y de la necesidad de Adolf. Y así como la esposa se alimenta del capital del hombre, la amante se alimenta de sus promesas, promesas que aseguran dejar a la mujer por la amante. María, prostituta de Jeanette, erotiza a Adolf con la palabra, pero sus ansias de ganarle a la esposa la llevan a entregar su cuerpo. La consumación del sexo es el fin de la fantasía y Adolf pierde interés en María. Sin resignarse en su batalla contra la esposa, ella le muestra a Teresa fotografías de la infidelidad, pero es la amante la que finalmente pierde puesto que ambas son conscientes de lo que desean y una sola podrá tenerlo. El castigo es para la mujer que atenta contra los códigos de la sociedad, María no obtiene los beneficios que el varón puede proporcionar y al mismo tiempo pierde la intimidad de su cuerpo.

El episodio “Gigoló” revierte los roles de género: ahora es la mujer la que va a buscar a una mujer para satisfacer sus deseos. El lesbianismo no es negado de la misma forma que lo es la homosexualidad masculina, pero tampoco es aceptado y fortalecido por la serie. Por el contrario, es ridiculizado, presentado como un absurdo.

Rebeca contrata los servicios de Jeanette, pero ellas no pueden tener una práctica sexual puesto que existe una incompatibilidad en el deseo y las formas de satisfacerlo. El deseo del hombre es sencillo, el de la mujer es más complejo. En la lógica de *Las otras Ponce* la mujer debe ser tomada, dominada, ella misma no puede ocupar ese rol dominante si no es dentro de la fantasía del hombre, es decir como patético acto performático. El intento de relación sexual entre Rebeca y Jeanette cae en el fetichismo. La mujer no desea a la mujer ni al varón sino al objeto-mercancía, el objeto de adoración.

Lo que el narrador hace es aclarar la confusión de Rebeca y le consigue un hombre: Tato, el gigoló. Pero Rebeca también desea intercambiar lugares, convertirse en sujeto, busca su propia satisfacción. Tato no sabe cómo hacerlo, no puede

recurrir a la práctica del sexo, ya que así como la zona erógena de la mujer es distinta, las fantasías también lo son.

Tato y Rebeca están en la mesa de un bar. Tato ofuscado por Rebeca, quien no para de hablar (práctica erógena), se encierra un momento en el baño, allí encuentra a su mentor: un borracho. El borracho es el sabio desprovisto de cualquier inhibición, es el hombre verdadero, entregado al impulso, es él quien tiene el conocimiento mágico, realizar lo imposible, satisfacer a la mujer. Antes habíamos dicho que la mujer no posee cuerpo y mente, sólo uno de ellos o nada en absoluto. ¿Cuál es la zona erógena de este fantasma? La mujer en su calidad de desprovista, de carente, busca expresarse en el relato como sujeto, dejar una marca en el mundo que dé cuenta de su existencia. Eso es justamente lo que le dice el borracho:

- Amigo, no se preocupe tanto por lo que va a decir, preocúpese más bien por escuchar. ¿Eh? A las mujeres les gusta que las escuches. A las mujeres les gusta tener razón.

Tato la escucha, no aporta nada a la mesa, no la refuta, no busca comprenderla, no presta atención a lo que ella dice. Cuando termina la sesión ella se va satisfecha, con una práctica que nada tiene que ver con lo sexual, sino con sentirse a la altura del hombre. Su deseo es expresarse y lo hace, lo suficiente para aplacar su lesbianismo y reafirmar la obsesión de que el destino sexual de la mujer es el hombre.

En los últimos tres episodios nos adentramos en la profundidad de las obsesiones, tanto en aquellas que celebran la superioridad masculina como en aquellas donde el placer se expresa a través de la humillación y el sadismo. Las expresiones de la sexualidad son, en todo caso, imaginaria, las obsesiones que señalamos y denunciemos no se tratan del lugar que ocupa el cuerpo del hombre en la práctica erótica, sino que este sea el único cuerpo capaz de placer. ¿Dónde está el deseo de la mujer? ¿Cómo se expresa?

Pues no hay espacio para esto puesto que la obsesión del hombre, sea para elevarlo o subyugarlo, es la búsqueda del

placer fundada en la ventaja sobre la mujer. En el capítulo “Media Mentira” esta situación es exacerbada. Humberto, un publicista narcisista, contrata los servicios de la biblioteca de Jeanette para que una de las prostitutas, Lucrecia en este caso, elogie su superioridad intelectual.

¿Qué pasa en *Las otras Ponce* cuando los hombres se aman a sí mismos? ¿Qué pasa con las mujeres? Si la mirada del hombre es la que crea a la mujer, esta desaparece cuando el hombre no la mira. El narcisismo de Humberto, le quita valor al cuerpo y a la mente de la mujer, solo le queda a ella ser audiencia, una espectadora obligada a la alabanza y a los elogios.

La expectación de la mujer carece de poder crítico, solo reafirma la mirada que el varón tiene de sí mismo. Esta mirada crea un doble perfecto que el narrador utiliza para castigar a Humberto. El doble, el reflejo trastornado que Humberto creó para sí mismo, se vuelve en su contra cuando descubre que no está a su altura. Lucrecia es responsabilizada por esta tragedia, pero el relato no es capaz de asignarle valor en la trama por lo cual su participación en la tragedia de Humberto es la de una testigo temerosa.

Por otro lado, en el episodio “Doble Vida” el cuerpo del hombre no es objeto de alabanza sino de humillaciones. Ramiro es masoquista por lo que busca para sí una mujer “mejor”, más inteligente, más talentosa. Se excita al verse inferior a ella, lo que se explica a través de una serie de estereotipos que ponen en relación este deseo con su escasa masculinidad, él es sensible, un poeta.

Las relaciones de poder se reproducen en distintos niveles. De la sociedad al sexo, del sexo a la imagen. Las obsesiones estipulan el orden de estos vínculos: el hombre domina y la mujer es dominada. Ramiro desplaza estas condiciones, pero en el proceso es feminizado por el narrador-escritor, quien no ve ninguno de los atributos del macho en él. Este es el único personaje que se ve expuesto a la relación con la madre, la cual se presenta como una autoridad castradora. Su compañero de trabajo, Kandinsky, un devoto religioso, también asu-

me el rol de observador. La mirada del religioso es siempre una mirada normativa, que juzga y condena. Kandinsky siempre le recuerda a Ramiro la moral que rige la conducta de la sociedad y la omnipresencia de su dios. Ramiro se siente disminuido ante estas miradas. El masoquismo es una parafilia patética, la excitación viene de la vergüenza, del dolor, de la humillación. Cuanto más despreciado se sienta estará más completo, más excitado, será más femenino.

No obstante, la sensibilidad es castigada al final del episodio. No en el cuerpo blando de Ramiro, sino en otro personaje, un poeta, que es asesinado por Kandinsky, el hombre de fe. La sensibilidad está representada por la poesía, cuando Kandinsky mata al poeta lo hace para aplacar la degeneración de su amigo. La religión refuerza las obsesiones del hombre.

En el último episodio, “El arzobispo”, el cura Gaspar le pide a Faruca, prostituta de Jeanette, que se disfrace de tres personajes, tres símbolos, tres motivos: Einstein, el diablo y dios. El primero representa el conocimiento, el segundo el vicio y el tercero la virtud. Vale advertir que entre los tres solo el vicio es representado como femenino; el conocimiento y la virtud son masculinos.

El cura en el prostíbulo es la imagen completa del placer culposo, en la falsa intimidad de las otras Ponce, reconoce la verdadera naturaleza de sus deseos, los cuales son profanos e incoherentes. Hemos visto a lo largo de la serie hombres que abusan de las mujeres, pero es el cura el que va más lejos, materializando definitivamente una idea antigua que realmente sorprende poco: “son aquellos que presumen más de la virtud los que flirtean más con los vicios”.

La mujer-diablo es seductora, tienta al hombre quien se resiste en razón de la virtud y el intelecto. Es el único papel que Faruca puede ejercer con naturalidad y dedicación puesto que ambas coinciden en el sentido del signo: son deseo, pecado, perdición. Faruca no puede mantener los otros personajes, ni a Einstein ni a dios, ni la razón ni la virtud; el padre Gaspar no cree en estas representaciones performáticas por parte de la prostituta. Los disfraces se desarman, la

ilusión no es perfecta: cuando es Faruca-Einstein, no puede mantener la coherencia en la palabra, falla en la argumentación intelectual; cuando es Faruca-dios, los vicios de la mujer destruyen la imagen (ella fuma).

El dominio del hombre sobre la mujer es una cuestión de hecho, se basa en la tradición, en el miedo, en la fuerza, etc. pero para la iglesia esa relación es una ley, es la palabra final; la que determina, la que reprime y la que finalmente logra cerrar el burdel de Jeanette. La iglesia es el guardián del régimen sexual, es el pudor y la hipocresía.

La batalla final se da entre el cura Gaspar y el arzobispo, el primero es el deseo, el cual es permisivo, inseguro y perverso; el segundo es la restricción, la represión y el castigo. Gaspar es reconocido por las mujeres como un hombre bueno, pues el buen hombre es aquel que provee. El escritor-narrador se identifica con él, el hombre pulcro capaz de flirteo, de una picaresca, de una sexualidad juguetona. No puede empatizar con la castración del arzobispo, aunque termina por rendirse a su voluntad, puesto que el hombre sabe de rangos y es cobarde ante la jerarquía.

BIBLIOGRAFÍA

DELEUZE, Gilles (1995), *Proust y los signos*, Anagrama, Barcelona.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2005), *El antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*, Paidós, Buenos Aires.

FOUCAULT, Michel (2014), *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.

MULVEY, Laura (2001), "Placer visual y cine narrativo", en WALLIS, Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Ediciones Akal, Madrid.

Corpus audiovisual

Las otras Ponce (Juan Falco, 2012).

PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL CORDOBESA: REPRESENTACIÓN Y VALORIZACIÓN DEL ESPACIO PROPIO

María Sol Baliosian

El presente trabajo tiene como objetivo realizar una aproximación a los contenidos que la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual hizo posible en la provincia de Córdoba durante el periodo que estuvo vigente, específicamente a través del Plan Operativo de Fomento y Promoción de Contenidos Audiovisuales Digitales para TV. Este plan tenía por objeto la pluralización de contenidos audiovisuales para TV, el fortalecimiento de las capacidades productivas en todo el país y la generación de puestos de trabajo. Considerando estos propósitos, nos preguntamos por las particularidades de los relatos propios de Córdoba, puntualmente, cómo se ve representado este espacio en relación a otros espacios, como Buenos Aires y el extranjero.

Para este análisis, tomamos como objeto dos series locales, ambas de la serie Ficción Federal: *Corazón de Vinilo*, dirigida por Luciano Delprato y Pablo Spollansky (2010), y *Córdoba Castings*, de Javier Correa Cáceres (2011).¹

Ambas series están compuestas por ocho capítulos de 26 minutos cada uno y comparten ciertos elementos narrativos como: la edad de los personajes, la búsqueda del éxito profesional, el escenario donde ocurren los acontecimientos

¹ Ambas series estuvieron disponibles en el portal de CDA (Contenidos Digitales Abiertos) mientras estuvo en vigencia la ley. Hoy *Corazón de Vinilo* puede verse en Youtube. *Córdoba Castings* no está aún disponible.

(Córdoba) y una mirada hacia el exterior (Buenos Aires o el extranjero) como el lugar de la realización y las oportunidades. Comparten, además, personajes con objetivos similares: lograr producciones artísticas locales (de carácter musical en el caso de *Corazón de Vinilo*, de tipo audiovisual en *Córdoba Castings*).

Tomando en cuenta las características del corpus, indagaremos en el conflicto entre “querer hacer” y “poder hacer” y las dimensiones de espacialidad que esta tensión hace visible, en la oposición Interior vs Exterior, en dos sentidos: la capital vs el interior del país, por un lado, y por otro, Argentina vs otros países.

A tal fin observaremos: la caracterización de los personajes que habitan en los distintos espacios y la apreciación y configuración valorativa que se hace de los mismos. Además, analizaremos el plan narrativo de los personajes protagonistas y dentro de ese plan, qué obstáculos se interponen entre ellos y sus objetivos, como así también, las relaciones que se presentan entre espacios y obstáculos.

Finalmente, intentaremos señalar algunas características que surjan como propias de la producción cordobesa en los casos considerados.

Las historias

Corazón de Vinilo narra la historia de una banda de música infantil exitosa en los 80 y de alcance internacional: *Los Ludomatic*. Sus integrantes, Toni, Becca, Marco, Lupe y René se reúnen luego de veinte años y tras tomar conciencia de que el éxito y la fama los abandonaron hace mucho tiempo, buscan la manera de formar nuevamente la banda. Para ello necesitan un productor, un representante, alguien que logre lanzarlos nuevamente al mercado. Contextualizada y con referencias explícitas a la ciudad de Córdoba, la historia avanza, en tono de comedia, a través de los obstáculos que deben sortear los protagonistas para producir música con recursos locales.

Por su parte, *Córdoba Castings* cuenta la historia de Nelson, quien trabaja en una empresa cordobesa que hace castings para diferentes producciones publicitarias y sueña con filmar su ópera prima, titulada “El tiempo y la vida en el sur del mundo”. Luego de presentarse a un concurso español de guiones y no salir ganador, decide junto a Sergio, Atilio, Ludmila y Pilar, sus compañeros de trabajo, filmar la película en la empresa a espaldas de la dueña.

En clave de comedia, el relato narra las vicisitudes que atraviesan los protagonistas para poder producir el film. La clandestinidad del desafío hace que la aventura rompa con el tedio de la vida cotidiana que domina a los personajes.

Corazón de Vinilo

Los personajes

Como ya mencionamos, *Corazón de Vinilo* cuenta la historia de *Los Ludomatic*, una banda infantil de los 80 que en su momento de esplendor alcanzó el top 40 de España y Latinoamérica. “Niños con éxito precoz, adultos desconocidos”, así los describe la conductora de *Ídolos del ayer*, programa que reúne frente al televisor a los integrantes de la banda en el primer capítulo.

Allí, podemos ver cómo los protagonistas esperan ansiosos ser mencionados y volver a ver sus nombres brillar en la pantalla, pero nada de esto sucede. Andy Paul es el único de los integrantes del grupo que fue invitado al programa y sólo se habla sobre él: una pedante estrella pop que triunfó en el mundo de la música como solista. Este es el único integrante de la banda que consiguió continuar con su carrera y alardea sobre sus viajes al exterior y lo difícil de combinar la vida con la fama. Cuando le preguntan sobre sus ex compañeros, no logra recordar los nombres de todos y desacredita sus aportes en el pasado a la banda infantil.

En cuanto al resto de los integrantes, al término del programa se dan cuenta de que sus vidas fueron por caminos

que no esperaban: desilusionados y enojados, son “adultos desconocidos” que viven sus vidas en el anonimato.



Corazón de vinilo, Luciano Delprato y Pablo Spollansky (2011)
Foto: Joaco Hernández

De Lupe, no se sabe si trabaja o no en algo. Está por publicar un libro que cuenta su relación amorosa en la infancia con Andy. Este se publicará como autobiografía, pero ella no la escribió, ni la leyó. Por otro lado, está obnubilada por el mundo de la moda, parece no entender nada en las conversaciones grupales, sus intereses son superficiales y sus comentarios poco inteligentes. Es el estereotipo de la “chica tonta”.

Becca trabaja en un call center. Odia su trabajo, pero lleva adelante su vida de tedio con sarcasmo e ironía. Hace gala de un humor ácido y pesimista, desconfía de la humanidad toda y es una excelente observadora de las miserias humanas. Al igual que Lupe, está desvinculada del mundo de la música.

René compone jingles, ringtones y música para ascensores. Es retraído, tímido y por sus gestos y tono de voz despierta en sus compañeros dudas sobre su sexualidad. Su pasatiempo principal es jugar al bingo y al chinchón con su mamá y su grupo de amigas. En momentos de caos, le brota una personalidad opuesta, de voz gruesa, masculina, de riendas tomar en post del orden y la disipación del caos.

Marco es dueño de un bar que lleva el mismo nombre que la canción que lanzó al grupo a la fama: “Corazón de vinilo”. El bar es un fracaso, está fundido, no tiene ningún cliente. Marcos es ludópata, algo depresivo y al igual que Becca tiene un costado sarcástico e irónico que lo caracteriza.

Tony hace shows de canto y desopilantes performances (estatua viviente, policía, carnaval carioca, stripper, etc.) en bautismos, despedidas, bar mitzvah, cumpleaños, etc. Habla con acento español que adquirió en una gira de una semana que hizo por España con la banda. Ama su acento español. Es quien más expresa sus añoranzas por los tiempos pasados. No pierde la esperanza de regresar al top 40. Entusiasta, efusivo, infantil y algo violento, Tony es quien incita al resto de los integrantes a retomar su sueño: volver a formar la banda y grabar un nuevo disco.

El conflicto

En el primer capítulo de la serie se desata la polémica: Becca, Marco, Lupe y René, se enojan con Tony por hacerles ver de

forma agresiva que todos están descontentos con la vida que llevan, pero terminan aceptando que abandonaron su sueño. Finalmente, algo enojados, dubitativos, descreídos de las reales posibilidades de relanzar la banda sin dinero, deciden intentar regresar al mundo de la música. Aquí se puede leer el inicio del conflicto y los agentes: Lupe, Marco, René, Becca y Tony, los ex Ludomatic, como grupo, encarnan un protagonista colectivo cuyo propósito queda planteado al finalizar el primer capítulo de la serie: volver a formar la banda y lanzar un disco.

Ante este propósito surgen diferentes obstáculos a lo largo de los diferentes capítulos:

En primer lugar, los protagonistas deben enfrentar a su propio escepticismo respecto de las posibilidades reales de llevar adelante su plan. Cuando Tony les hace ver al resto del grupo que tienen vidas patéticas y los incita a volver a formar la banda y retornar el camino de sus sueños, se desata una discusión sobre si es posible o no hacerlo. Marcos señala el obstáculo económico y aporta irónico: “Buenísimo, podemos secuestrar al Papa y con la plata del rescate financiamos el disco.” René, ante el caos pone fin a los gritos y resume:

“Bueno ¡Basta! Volver, no volver, ¿cómo van a estar discutiendo eso? ¿Cómo vamos a volver a armar una banda infantil si ya somos adultos? En el fondo nos gustaría a todos volver el tiempo atrás, cambiar algunas cosas para no tener esta vida patética. ¡Ese teléfono no va a sonar nunca! ¿No se dan cuenta? Ningún productor va a llamar para darnos un contrato nunca.”

No obstante, deciden llevar adelante la idea de Tony, aparece un productor y con él otro obstáculo: firman un contrato desfavorable para ellos, donde la discográfica tiene siempre todas las de ganar. René advierte: “Según el contrato que firmamos sólo podés decidir sobre si donás o no tus órganos... Ah no, no, no había leído esta última clausulita.” Sobre el final del segundo capítulo, el representante sufre un

accidente de tránsito intentando llegar al bar para reunirse con ellos, pero éste resulta un obstáculo menor, les aguardan muchos más.

Luego de la firma del contrato, y habiendo contraído el compromiso con la discográfica, aparece un tercer inconveniente: el tiempo, o mejor dicho la falta del mismo. Una vez rearmado el grupo, necesitan juntarse a ensayar y componer, tienen un contrato y con él la obligación de presentarle al productor un corte de difusión y realizar actividades relacionadas a su relanzamiento como banda. Sin embargo, debido a sus otros trabajos, de los que viven hasta el momento, se ven obligados a hacer malabares para poder reunirse y cumplir el objetivo. Distintas aseveraciones de ellos dan cuenta de esta situación: Marcos reprocha a Becca: “Si no fuera por tu trabajo no tendríamos que ensayar a las 2:30 de la mañana”; Becca en la conferencia de prensa: “Apuremos con las preguntas que tengo turno doble en el call center”; René: “Yo me tengo que ir a componer, un nuevo jingle de un laxante”; Tony: “Estoy así vestido porque estoy en una fiesta acá cerca y me quedan dos horitas al medio entre la murga y la entrega del carnaval carioca.”

Surgen nuevas complicaciones cuando se dan cuenta de que a los medios de prensa no les interesa hablar sobre el relanzamiento de una banda de desconocidos. Cuando en la conferencia de prensa para anunciar el relanzamiento de la banda, se deja en claro que Andy no va a ser parte del grupo, los periodistas se levantan y se van del salón. Así, es como queda claro que a la prensa no le interesa la noticia si Andy Paul, la reconocida estrella pop del momento, no está en el proyecto.

Un nuevo obstáculo aparece ante la falta de inspiración y presión por parte de la discográfica para componer los temas para el disco: no se les ocurre nada, el productor los presiona, firmaron un contrato que deben cumplir. Sienten que tocaron fondo “sólo te resta subir”, dice la canción que entonan. Finalmente, la inspiración aparece y deciden grabar el disco en el bar con Tony como técnico de sonido. Reaparece Andy Paul a recuperar el amor de Lupe y eso desata una nueva crisis.

Lupe, confundida no sabe si quedarse con Tony o irse con Andy, su amor de la infancia. A su vez, René y Becca se encuentran distanciados; Marcos y la asistente del director del video clip, truncan el avance de la historia de amor entre Becca y René. Con la suma de estos conflictos amorosos termina el capítulo 7. Cuando parece que ya están cerca de lograr el objetivo, apenas llega Tony de Uruguay, a donde viajó a mezclar el disco, terminan todos peleados y la banda se disuelve nuevamente. En ese momento de la historia, aparece Kata, socia fundadora y presidenta del club de fans de *Los Ludomatic*. Ella, entusiasmada desde el primer día con el regreso de la banda y alertada por los conflictos para el regreso, elabora un plan llamado “la conspiración” para reunirlos nuevamente. En el último capítulo, Kata logra unir nuevamente a los enamorados Becca y René, Tony y Lupe; y conquistar el amor de Marcos, de quien está enamorada hace 20 años. La banda está reunida nuevamente, tienen un disco para lanzar y lo festejan tocando en una fiesta sorpresa que organizó Kata en el “Corazón de Vinilo disquería bar”.

Ahora bien, analizando el desglose de obstáculos que hicimos hasta el momento, podemos señalar que la mayoría de estos, se centran sobre la tensión entre querer hacer y poder hacer. A la vez, sobre la base de estos, surgen consideraciones sobre lo propio que abonan la tensión y configuran tanto el tiempo como el espacio.

El tiempo y el espacio: configuraciones valorativas

Partimos del tiempo presente descrito en el capítulo 1: los protagonistas viven en Córdoba, en un presente anclado al anonimato, el tedio, el aburrimiento, lo patético de ser quienes no quieren ser. El pasado se representa como la luz, el éxito, la fama, vinculado a España y el top 40 como su máximo logro. Tony lleva en su exagerado acento español, la marca imborrable de ese pasado que creyeron prometedor pero que los depositó en este presente que desprecian. El futuro se presenta, en

un primer momento, cómo la irremediable continuidad del presente. Esa figura ronda siempre, incluso cuando deciden poner manos a la obra para relanzarse como banda: la posibilidad del futuro patético asecha con la aparición de cada obstáculo hacia la meta. Pretenden un cambio de estado, que en un primer momento pareciera ser la búsqueda de la vuelta a un estado anterior y en un segundo momento la salida de un estado presente, que guarda características tanto del pasado como del presente mismo pero que no es la copia de ninguno de los dos. De esto último, nos ocuparemos más adelante.

Atendiendo a la configuración témporo-espacial, la oposición extranjero/propio es reforzada en varios momentos y asociada a distintos valores (el éxito, lo atractivo, lo deseable, la mayor calidad): Como ejemplo de la asociación con éxito, Andy Paul, quien triunfó como solista y es una reconocida estrella pop, vive en Miami. La asociación con lo deseable y atractivo es clara cuando Andy vuelve a buscar y recuperar el amor de Lupe y la invita a ir de viaje a Rio de Janeiro. También cuando, Lupe, quien no sabe si quedarse con Tony o con Andy, pide consejos a sus amigos y ellos resaltan lo buen partido que es Andy al invitarla a viajar al exterior. Este valor aparece igualmente en el acento español de Tony. La asociación con una mayor calidad, aparece cuando ante la necesidad de grabar el disco en el bar, con ellos mismos como técnicos de sonido, Marco se pregunta por qué es mejor hacerlo ahí que en un estudio en Nueva York, y Tony propone ir a mezclar el disco a Uruguay.

Estas apreciaciones y el fuerte anclaje del presente de los personajes en Córdoba Capital, implican la desvalorización del interior y su inferioridad frente a lo foráneo. Ahora bien, ¿cómo sabemos que la acción en el presente se desarrolla en Córdoba Capital? El texto es claro en esta ubicación a través de nombrar espacios emblemáticos de la ciudad como el Parque Sarmiento, Rubén Libros, la Cripta Jesuítica, el barrio José Ignacio Díaz. También se muestran lugares como

el Súper Park y las galerías céntricas, a la vez que se nombra al Trole, transporte público característico de la ciudad de Córdoba.

La resolución del conflicto

En cuanto a la resolución del conflicto, encontramos dos momentos. El primer momento, cuando el propósito del grupo se encuentra ligado a la recuperación del pasado, esto es, cuando el objetivo es volver a un estado anterior de fama, éxito, giras por el exterior y el top 40 de España, ahí el plan se resuelve en fracaso. No es posible volver a ese estado anterior, como plantea René (“nos gustaría a todos volver el tiempo atrás, cambiar algunas cosas para no tener esta vida patética”), dado que ya son adultos, pasaron 20 años, y no son los mismos que cuando eran niños. Este presente, plantea otras posibilidades y ahí aparece el segundo momento.

En este segundo momento, el propósito se desprende del anterior y pretende ir hacia un futuro, que comparte algunas características con el pasado, pero revalorizando y conservando aquellas cosas del presente que sí se desean. En este caso, podemos hablar de una resolución exitosa.

En el final de la historia prevalecen, en ese futuro inmediato, algunos elementos del pasado que se añoraba. Esto es, de nuevo son una banda de música, están unidos, y tienen un disco para promocionarse. Ahora bien, hay elementos del presente, que continúan existiendo en ese futuro pero que lejos de ser valoradas como algo negativo, son vistas como positivas: Andy Paul no forma parte de la banda, las historias de amor de la vida adulta prevalecen y se celebran, no se van de gira al exterior, pero son reconocidos en su propio lugar en una fiesta, al final del capítulo 8, en el *Corazón de Vinilo Disquería Bar*.

Esta revalorización de los aspectos del presente, re-significados de forma positiva, comienza con una frase de Tony. Éste, al ser indagado sobre por qué es mejor grabar el disco en el *Corazón de Vinilo Disquería Bar* y no en un estudio en Nueva York

contesta: “Porque en este lugar se guarda nuestra esencia”. También lo vemos cuando Lupe elige quedarse con Tony y no con Andy. Esta no es sólo una elección casual entre dos posibles novios, sino que simbólicamente está eligiendo entre dos posibilidades: Andy representa la vuelta al pasado, a su amor platónico de la infancia, *Los Ludomatic* de los 90 y sus aspiraciones al mercado internacional y una vida en el exterior, más puntualmente Andy encarna la posibilidad de retomar el proyecto de su niñez; en cambio Tony constituye una apuesta a un futuro que tiene que ver con su presente, un amor real de la adultez, vinculado al momento actual de la banda.

Por otra parte, esta idea se ve reforzada en las placas que aparecen al final de la serie, las cuales cuentan algunos pormenores de la vida de los personajes en ese futuro inmediato donde la banda es relanzada. En todas ellas, ya sea por las declaraciones o las actividades que afirman que los personajes realizan en la actualidad, se leen guiños de continuidad con ese presente que, aunque con aspectos negativos, les otorga, tanto en el presente como en el futuro, elementos distintivos que los caracterizan: “Tony: tiene compuestos más de 185 temas para el próximo disco de Ludomatic y sostiene que son más grandes que Jesucristo, Buda y Maradona” (claro guiño a la característica del personaje de siempre exagerar todo); “Lupe: prepara su programa de TV para chicos *Preguntale a Lupe*, donde si ella sabe la respuesta el colegio completo gana un viaje a Cruz del Eje” (referencia explícita, en clave de comedia, al espacio de Cruz del Eje, pueblo del norte cordobés); “Marco: su bar fue clausurado y se encadenó a la puerta hace una semana. Se desencadena para ir a los recitales y vuelve” (referencia a los continuos problemas con la ley de este personaje); “Becca: continúa trabajando en el call center no por necesidad sino como acto de resistencia punk” (al igual que el anterior es una referencia a una característica permanente del personaje, en este caso, su espíritu rebelde); “René sigue su carrera como com-

positor de jingles pero sólo para productos relacionados con el amor, la pareja estable y las artes marciales” (en este caso, el particular lado sensible del personaje).

Capítulo 7 / La asistente del director

El capítulo 7 merece una mención aparte ya que deja al desnudo algo que resulta sumamente interesante: muestra el hacer de la producción audiovisual, en una especie de meta-discurso, a través del recurso de narrar la filmación de un video clip para la banda.

En este caso se apela a numerosos estereotipos del ambiente. Se presenta a un director gritón, que tiene una asistente que casi no habla. Los personajes se mueven en un escenario montado en el mismo bar, con una tela verde de fondo (para el croma), luces, maquillaje, vestuario. Se habla del guion, de tomas, de un plan de rodaje al que hay que ajustarse, de lo difícil del rubro: “Empecé desde abajo”- dice el director, en alusión a sus comienzos vinculado a la industria pornográfica.

Este capítulo es el claro ejemplo de este empeño por mostrar el propio hacer desde un lugar cómico, acompañando el tono de la serie toda.

A modo de síntesis

Podemos destacar entonces que el propósito y los obstáculos que se presentan al proyecto de los protagonistas son los propios del querer hacer en el ámbito de la producción audiovisual. Si bien el propósito principal es el de la producción musical, con la propuesta del capítulo 7, podemos ver como los obstáculos pueden aparecer tanto en lo audiovisual como en lo musical. La narración de estos obstáculos funciona como metonimia de la realidad de los productores cordobeses.

Por otro lado, nos parece importante destacar la muestra que se hace de los lugares propios, tanto desde la palabra como desde las imágenes y la revalorización de los espa-

cios que se hace a medida que avanza la narración, tal como mencionamos en párrafos anteriores cuando los personajes re significan sus lugares de pertenencia.

Córdoba Castings

La segunda serie objeto de nuestro análisis es *Córdoba Castings*. Ésta cuenta la historia de Nelson, un joven director de cine que sueña con la realización de su opera prima “El tiempo y la vida en el sur del mundo”. La historia comienza cuando Nelson recibe un llamado desde España en el que le comunican que su guion salió premiado y debe por lo tanto viajar al país europeo de inmediato para llevar adelante el rodaje del mismo. Le pagarán como director y como guionista la prometedora suma de 40 mil euros.

Ante esta noticia, Nelson decide renunciar a su trabajo en la agencia “Córdoba Castings”, despedirse de sus compañeros y vivir su sueño. Ya presentada la renuncia y habiéndose despedido de Sergio, su amigo más cercano, recibe un segundo llamado desde España en el cual le informan que hubo un error: no es él el ganador del concurso de guiones si no otro Nelson Medina que también participó.

Allí queda planteado un primer conflicto: Nelson que creía ya inminente el cumplimiento de su objetivo, se ve contrariado por la situación, no sólo no va a viajar a realizar su film, sino que ahora también está sin trabajo. Abatido por la situación, habla con Sergio y éste le aconseja hablar con Graciela, la dueña de la empresa quién está enamorada de Nelson, para recuperar su trabajo. Acto seguido, Sergio le hace una pregunta clave: “¿Tenés ganas de hacer la película? ¿Tenés muchas ganas de hacer la película?”, ante lo que él mismo propone “la hacemos acá”. Así, en el minuto 22 del capítulo 1, queda planteado el conflicto: Nelson ve truncado su sueño, pero es incitado por Sergio a realizar en film allí en la empresa de casting. Sergio le hace ver que tienen todo para hacerlo: cámaras, luces, actores, y ante esto, deciden llevar adelante el cometido a espaldas de Graciela, la dueña.

Una vez planteada la negativa del viaje a España, rápidamente son presentados los ayudantes de la historia: Pilar y

Ludmila, recepcionistas de la empresa, Atilio, editor y sereno y Sergio, quien realiza los castings junto a Nelson. Ellos son los compañeros de trabajo de Nelson y quienes luego de ser convocados a una reunión, deciden embarcarse en ésta experiencia de llevar adelante el film clandestinamente.

Tanto Nelson como sus compañeros comparten algo con los protagonistas de la serie anterior: su vida presente no los satisface. Profesionalmente desean estar en otro lugar, comparten este presente de tedio y monotonía trabajando en la empresa. Esto es lo que los impulsa a apoyar a Nelson en su proyecto: la sensación de aventura y ruptura con la rutina. Además, sus profesiones/vocaciones están ligadas al mundo de la cinematografía: Ludmila quiere ser actriz, Pilar es maquilladora, Atilio es montajista/editor y Sergio tiene una banda musical, es quien va a ser la mano derecha de Nelson en la historia, hará las veces de productor y desarrollará diferentes actividades y roles cruciales a la hora de realizar el film. Hacia el final de la reunión inicial, Nelson los arenga: “Todo el cansancio no aplacó las ganas de hacer cine”.

Sin embargo, irán apareciendo a lo largo de la historia diversos obstáculos que deberán sortear:

En primer lugar, enfrentan el problema del financiamiento. Realizar un film, requiere dinero y esto es algo de lo que Nelson no dispone. Ante esto, necesitan abaratar los costos para poder hacer la película, lo cual implica, como dice Sergio, “unos cambios al guion”. Nelson duda ante los cambios propuestos, como modificar algunas locaciones para abaratar la puesta (pasar una escena originalmente propuesta en una cancha de fútbol a un living donde se está viendo el partido en la televisión; una escena en la pista de un boliche trasladada a un pasillo de un boliche). Sergio se excusa: “hay que abaratar costos para poder hacerla nosotros”; Nelson duda: “No sé si es buena idea que la hagamos nosotros”. De todas maneras, siguen adelante.

Otro obstáculo es el tiempo: el grupo sólo tiene 15 días para realizar el film, que son los días en que Graciela, la dueña, no

va a estar en la empresa. Por otra parte, tienen que realizarlo en horarios no laborales y además de todo eso, combinarlo con sus otras actividades, otros trabajos y el cuidado de la familia en el caso de Pilar que tiene dos hijos. El casting para la película comienza un domingo, Nelson llega de traje y corbata, viene de una fiesta de 15 a la que fue convocado para filmar el evento. Le entrega a Atilio el crudo y las indicaciones para la edición, y le recuerda que ése día comienzan con el casting para la película ya que al ser domingo la dueña no va a la oficina. Empiezan demorados, ni Ludmila, ni Pilar, ni Sergio llegan a la empresa. Nelson intenta sin éxito comunicarse por teléfono con las chicas. Al llamar a Sergio se entera de que éste fue detenido por la policía, situación en la que lo metió su primo, Leo, quien compra y vende productos de procedencia dudosa. Nelson se ve obligado a abandonar la empresa y salir a buscar a Sergio a la comisaría. El tiempo corre, sólo tienen el domingo. Ludmila llega tarde después de una noche de fiesta y Pilar llega aún más tarde, dado que al ser domingo tenía que pasar tiempo con los chicos y llevarlos de paseo.

Un tercer obstáculo es la poca convocatoria que tiene el casting, al que sólo se presentan dos actores. Toman a esos dos, no por buenos sino, porque como afirma Sergio: “Son los únicos que se presentaron”. Los papeles restantes los interpretarán Leo y Ludmila, “Es lo que hay”, dice Pilar. El equipo acuerda en que necesitan un actor conocido que se ofrezca para interpretar a uno de los personajes. Un papel pequeño, “Eso en un día de rodaje lo salvamos. El tema es que tendría que ser alguien famoso que nos ayude de onda”, explica Nelson. Larralde, el actor conocido es el quinto inconveniente. Larralde trabajaba con Sergio y Pilar cuando la empresa era un canal de televisión local, TeleCor, y no una empresa de casting para publicidades. Tras un cómico accidente en el que un mate apoyado por equivocación en una escalera cae sobre Larralde, éste desaparece tras proferir miles de insultos al aire. El canal se viene a pique y cierra, cambia de rubro y se transforma en Córdoba Castings, empresa de castings para

publicidades. Larralde por su parte, huye al extranjero luego del incidente y se convierte en un actor estrella de novelas venezolanas. Vive ahora en Miami y está muy agradecido a sus ex compañeros ya que gracias al accidente logró triunfar en el extranjero. Por fortuna, justo tiene un viaje programado a Córdoba y acepta el papel, pero con él llegan algunos inconvenientes. Además de tener ínfulas de grandeza debido a su fama, coquetea con Ludmila e interrumpe el rodaje de otras escenas por estar cuchichiando a los arrumacos fuera de cámara. Por otra parte, no puede ser visto por Graciela bajo ningún punto de vista, el accidente de Larralde en TeleCor es un pasado oscuro que la atormenta.

En medio del caos del rodaje y la presión por no retrasarse y evitar que Graciela los descubra, se repite el accidente del mate, Larralde se va enojado y no termina de hacer las escenas comprometidas. Es aquí donde aparece Sergio nuevamente como ayudante. Por su excelente dominio de la tonada de Larralde en castellano neutro, se pone una peluca y las escenas faltantes se hacen con Sergio como su doble.

Finalmente, el último obstáculo está dado por el regreso anticipado de Graciela quien vuelve antes de lo planeado. Sin previo aviso, circula por la oficina, nota algunos comportamientos extraños y decide poner cámaras en la empresa. Nadie se da cuenta de ello, lo que lleva a que sean descubiertos y todos despedidos.

Resolución del conflicto

Luego de ser todos despedidos, llega la resolución del conflicto. Atilio cuenta que Nelson se le presentó en sueños y le dijo cómo terminar de editar la película con el material que tienen filmado. Graciela decide despedir a Atilio como editor pero no como sereno, y le pide que le muestre el material; tras verlo, convoca a todos a una reunión y les informa que, si bien considera que se comportaron mal como

empleados, le interesa el material que produjeron, y que si aceptan una co-producción con ella, todos serán reincorporados.

Así, todos recuperan su trabajo, se organiza una fiesta para celebrar que el material va a ser enviado a diversos festivales, Graciela anuncia el regreso de TeleCor, un canal de cable provincial con contenidos propios y una grilla totalmente renovada y ofrece a cada integrante de la empresa, un programa relacionado con sus intereses: “Un noticiero, un programa infantil, un musical, un programa sobre fenómenos paranormales, y también incursionaremos en los terrenos de la ficción con una mini serie dramática de alto contenido humano: *El tiempo y la vida en el sur del mundo*, basada en una película con el mismo nombre que éste año va a dar que hablar. ¿Te interesa Nelson?”, cierra Graciela su discurso.

La serie sin duda, se resuelve con un éxito. Hay una revalorización del momento presente y de las capacidades e intereses de cada uno de los personajes: la realización del noticiero para Ludmila, quien soñaba con ser la chica del clima y que grabó durante años los micros para enviarle a su familia y que estos creyeran que ese era su real trabajo; el programa infantil para Leo que está vestido en la fiesta como el payaso Mario; el musical para Sergio que tiene una banda y se lo ve durante toda la serie ir en busca de oportunidades para la misma; el programa de fenómenos paranormales para Atilio a quien siempre vemos hablar sobre temas relacionados y la serie de ficción basada en su propia película, para Nelson. Pilar se va a despeñar como maquilladora y el resto de los actores participarán de la ficción. Por su parte, Graciela relanza su añorado TeleCor.

Nelson, sobre el final, subraya estos logros: “Al final costó, pero salió todo bien”, y Atilio sintetiza el espíritu con esta frase: “Al final no, no estamos en el final, esto recién empieza. Acá estamos en el comienzo de algo, no en el final de nada”.

Tiempo y espacio

En cuanto a cómo se plantean el tiempo y el espacio, podemos hacer varias observaciones.

El pasado, aunque mucho más inmediato que en *Corazón de Vinilo*, también se vincula a una posibilidad de éxito y a lo extranjero. Esto es, Nelson cree que ganó un concurso de guiones y que va a viajar a España para filmar su ópera prima. Esto, que por un momento es presente y promesa de futuro, se convierte en pasado inmediato al recibir la llamada en la que le informan que hubo una equivocación y que no ha ganado el concurso.

Entonces, el presente vuelve a ser tedio e insatisfacción. Nelson ya no va a ser director de una película, seguirá trabajando haciendo castings publicitarios en una empresa local. Este presente tiene un fuerte anclaje en Córdoba ya que se mencionan, en reiteradas oportunidades, sitios, personajes, equipos de fútbol, propios de la ciudad: El Chori del Dante, el Parque Sarmiento, el CPC de ruta 20, el CPC de Arguello, el CPC Colón, el Teatro María Castaña, el Súper Park, la sala Medida por medida, el barrio de Alberdi, los personajes de Piñón Fijo y el payaso Mario, el club Belgrano. En cuanto a la caracterización de los personajes, hay una fuerte apuesta a representar al cordobés tipo. La tonada de Sergio y de Leo y algunas de sus ocurrencias, su simpatía, sus chistes, la personalidad entradora, “chamuyera”, forman parte del estereotipo del cordobés.

Estos elementos permiten, en cuanto a lo espacial, rescatar valorizaciones de lo propio y de lo ajeno. Al igual que en *Corazón de Vinilo*, lo foráneo adquiere un mayor valor frente a lo propio: Nelson ante la imposibilidad de filmar en España, duda de si es buena idea hacerlo en Córdoba con los recursos que disponen; Larralde, el actor famoso y exitoso, triunfa en novelas latinoamericanas y vive en Miami; uno de los actores que se presenta para el casting de la película, comenta en un pasillo: “La tonada cordobesa no tiene nada de malo, pero

afuera se te ríen un montón. Yo hice Macbeth en Buenos Aires y la gente se cagaba de risa. Parecía el Negro Álvarez. Ahí empecé a trabajar en neutro”; el máximo sueño de Pilar es conocer las Islas Galápagos.

A modo de síntesis

Podemos señalar que la naturaleza del conflicto y los obstáculos que plantea la historia son fuertemente auto-referenciales si tenemos en cuenta en este punto a los productores cordobeses. La tensión que se representa entre el querer hacer y el poder hacer son propias del campo y en este aspecto la serie comparte valores con *Corazón de Vinilo*.

También resulta interesante rescatar la mostración que se hace de los lugares propios, desde la palabra, generando un fuerte anclaje del aquí y ahora de la narración en Córdoba Capital. Finalmente, la resolución del conflicto es más que interesante: un canal de cable local con programación de contenidos propios, es una clara alusión al nuevo contexto que la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual proponía.

Conclusiones

Nos parece importante rescatar en paralelo algunos aspectos interesantes del análisis a modo de conclusión final.

En ambas series se trata un tema auto referencial: los inconvenientes a la hora de producir contenidos audiovisuales propios. Los más destacados tienen que ver con el dinero y el tiempo, más específicamente, con la falta de ambos.

En cuanto a las referencias espaciales, ambas series transcurren en Córdoba Capital, la diferencia es que en *Corazón de Vinilo* se nombran los espacios y se los muestra con imágenes: vemos galerías céntricas, el Parque Sarmiento, etc., mientras que en *Córdoba Castings* sólo se hace referencia a estos espacios desde los diálogos, no se los muestra en imágenes ya que toda la historia transcurre al interior del espacio de la empresa de casting.

En ambos casos se plantean situaciones en las que los espacios propios poseen una importancia menor frente a los forá-

neos, pero en la resolución del conflicto, esto se invierte y lo propio se revaloriza por sobre lo extranjero. Los éxitos se dan en Córdoba, con el reconocimiento de los pares, produciendo desde el lugar propio y no desde otro.

En cuanto al formato y a la caracterización de los personajes, podemos señalar que en *Córdoba Castings* hay una apuesta más fuerte a la representación del cordobés tipo, lo vemos fuertemente en la tonada de los personajes Sergio y Leo y en la construcción de sus frases y las situaciones que se les plantean. En cambio, en *Corazón de Vinilo* se apuesta a personajes más neutros en cuanto al modo de hablar, no se percibe de manera evidente la tonada cordobesa. Este aspecto, se ve reforzado por el formato de sitcom en el que se desarrolla la serie, con sus reidores característicos que hacen que en cuanto género resulte más ajena al medio cordobés.

Para cerrar, nos parece interesante señalar que en ambas series los finales se plantean como nuevos comienzos ligados a la actividad propia de cada uno y a la posibilidad de desarrollarla en el medio local. Específicamente, en *Córdoba Castings*, el final parece una cita directa de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual: un canal de cable con contenidos propios y una grilla renovada, pluralización de los contenidos en las pantallas, más contenidos nacionales y locales.

BIBLIOGRAFÍA

ILARDO C. y MOREIRAS, D. (2014), “Nuevos sentidos y representaciones en las series de ficción de la TV pública argentina: un análisis después del POFyPromCAD-TV 2010”, Proyecto de investigación B subsidiado por SeCyT – UNC período 2014-2015. R.R. N° 1565/2014.

NICOLOSI, A. P. (2014) “La ficción televisiva a partir de la Ley SCA. “Des-centrando” la producción y la empleabilidad técnica” en Nicolosi, A. P. (comp.), *La televisión en la década kirchnerista. Democracia audiovisual y batalla cultural*, pp. 47 a 62.

TRIQUPELL, Ximena y RUIZ, Santiago (2014), “La dimensión

política de los discursos sociales”, en *De signos y sentidos*, N° 15, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, pp. 123-136.

TRIQUELL, Ximena et al. (2012), *Contar con imágenes. Una introducción a la narrativa fílmica*, Editorial Brujas, Córdoba.

VERÓN, Eliseo (1993), *La semiosis social*, Gedisa, Barcelona.

Corpus audiovisual

Corazón de Vinilo (Luciano Delprato y Pablo Spollansky, 2010).

Córdoba Castings (Javier Correa Cáceres, 2011).

LXS AUTORXS

Laura A. Abratte

Es Doctora en Semiótica y Licenciada en Letras Modernas, ambos por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, se desempeña como profesora adjunta en la Cátedra de Lingüística en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

María Sol Baliosian

Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba y estudiante de la Licenciatura en Cine y TV de la Facultad de Artes de la misma Universidad.

Candelaria de Olmos

Es Doctora en Letras y Licenciada en Letras Modernas, ambos por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesora titular de la materia Análisis del discurso, de la carrera de Archivología y como profesora adjunta de Semiótica, ambas en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

Ayelén Ferrini

Es Licenciada en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como profesora asistente en Realización Audiovisual I del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC y como realizadora audiovisual. Es becaria de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECYT) de la Universidad Nacional de Córdoba y está desarrollando estudios de posgrado en el Doctorado en Artes de la Facultad de Artes, UNC.

Corina Ilardo

Es Doctora en Semiótica y Licenciada en Comunicación Social, ambos por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña

como Prof. Adjunta en el Taller de Lenguaje III y Producción Audiovisual de la Facultad de Ciencias de la Comunicación (UNC). Fue directora del proyecto de investigación “Nuevos sentidos y representaciones en las series de ficción de la TV Pública argentina: un análisis después del POFYPROMCAD-TV 2010”, cuyos resultados se incluyen en este libro.

Martín Iparraguirre

Es Magíster en Gestión de la Comunicación Política por la Universidad Católica de Córdoba y Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente, se desempeña como editor de las secciones de Cultura y Política Nacional del diario *Hoy Día Córdoba* y como crítico cinematográfico en diferentes espacios. Es profesor asistente de la cátedra de Análisis y Crítica Cinematográfica del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC, y editor del blog www.lamiradaencendida.wordpress.com.

Verónica López

Es Doctora en Semiótica, Licenciada y Profesora en Comunicación Social, todos por la Universidad Nacional de Córdoba. Se ha desempeñado como profesora asistente en la cátedra de Cine y Narrativa del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes, UNC. Es también Perito Fotógrafa por la Escuela Provincial Lino Enea Spilimbergo.

Diego A. Moreiras

Es Magister en Investigación Educativa y Licenciado en Comunicación Social, ambos por la Universidad Nacional de Córdoba; también Maestro de Nivel Primario. Se desempeña como docente en el Profesorado de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UNC. Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Semiótica (CEA-UNC). Se desempeñó como codirector del proyecto de investigación “Nuevos sentidos y representaciones en las series de ficción de la TV Pública argentina: un análisis después del

POFYPROMCAD-TV 2010”, cuyos resultados se incluyen en este libro.

Alejandro Paéz

Es Licenciado en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba, donde se encuentra cursando el Doctorado en Artes. Actualmente se desempeña como docente en el Instituto Superior de Arte y Comunicación de San Fernando del Valle de Catamarca y como realizador audiovisual.

Santiago Ruiz

Es Magister en Sociosemiótica y Profesor en Letras Modernas, ambos por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesor adjunto de la cátedra de Lingüística y como profesor asistente en la cátedra de Semiótica, ambas en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la UNC. Co-dirigió el proyecto “Imágenes en conflicto: construcciones audiovisuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea”, cuyos resultados se incluyen en este libro.

Milena Sol Tiburcio González

Es Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba y estudiante de la Licenciatura en Cine y TV de la Facultad de Artes de la misma Universidad. Ha sido productora radial y ha participado en producciones cinematográficas locales, además de realizar trabajos fotográficos para proyectos culturales y escribir notas periodísticas sobre cine para distintos medios.

Ximena Triquell

Es Doctora y Magister en Teoría Crítica por la Universidad de Nottingham, Inglaterra, y Licenciada y Profesora en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como profesora titular en las cátedras de Narrativa audiovisual de la Licenciatura de Cine y TV de la Facultad de Artes, y de Semiótica de la Licenciatura en Letras Moder-

nas de la Facultad de Filosofía y Humanidades, ambas de la UNC, y como investigadora en CONICET. Dirigió el proyecto “Imágenes en conflicto: construcciones audiovisuales de la conflictividad social en la Argentina contemporánea”, cuyos resultados se incluyen en este libro.

Iván Zgaib

Es Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de Córdoba. Participó en diversos proyectos de investigación en torno a las temáticas de imagen, cuerpo y ciudad. Ha escrito notas periodísticas sobre arte y cultura para distintos medios.

