

El sujeto en escena.
Huellas de la globalización en el cine argentino contemporáneo

Dissertation

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of
Philosophy in the Graduate School of The Ohio State University

By

Guadalupe Raquel Pina, M.A.

Graduate Program in Spanish and Portuguese

The Ohio State University

2010

Dissertation Committee:

Abril Trigo, Advisor

Laura Podalsky

Ana Del Sarto

Copyright by
Guadalupe Raquel Pina
2010

Abstract

Staging the Subject

Traces of Globalization in Contemporary Argentine Cinema

At the same time as globalization unfolded as a new cultural formation that engulfed Latin America in profound economic transformations that affected its social, political, and cultural fabric, Argentina witnessed the emergence of the so-called “New Argentine Cinema”: an outstanding production by a new generation of filmmakers characterized by a formal and thematic break with the country’s filmic tradition. My project argues that this new trend in filmmaking, like a seismographic device, captures the unsettling consequences of cultural globalization: the emergence of new subjectivities, postmodern forms of individuation and modes of sociability and political intervention. These films, characterized by a minimalist aesthetics highlighting casual contact, chaotic moments, and erratic flows, portray a landscape where social bonds are a by-product of chance encounters, traditional institutions are deemed obsolete, and indifference permeates interpersonal relationships.

Therefore, this project revolves around three interrelated issues: the social and psychological implications of globalization; the production of new social imaginaries; and the configuration of new subjectivities. In order to analyze these issues, I develop a critical-theoretical framework encompassing film studies and discourse analysis; cultural

and globalization studies; and studies on subjectivity and citizenship. Focusing on the films' innovative aesthetics, I analyze them as primary cultural products which stage the rearticulation of new forms of subjectivity and new patterns of affect predominant in contemporary Argentinean society, primarily among its youth. Such an approach allows me to enquire into the refracting relationship between cultural products and the dynamics of a globalized society in the Third World; the shaping of new subjectivities in an atmosphere where nations are being increasingly replaced by global capital and transnational corporations; and the construction of new forms of sociability that put into question established notions of citizenship and national identity.

Dedication

To my parents, Pedro y Audelina, and the rest of my family,
Mario, Sole, Cristian, Vane, Keyla
for all their love and unconditional support

To my teachers and professors,
for trusting me

To Wil,
for all his loving support

Vita

- 1997 English-Spanish Translator, Instituto N 8 Alte. Brown
- 2005..... M. A. In Spanish, The Ohio State University
- 2005 to present.....Graduate Teaching Associate, Department of Spanish and Portuguese, The Ohio State University

Publications

“La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXII, N° 63-64. Lima-Hanover, 1° y 2° Semestres del 2006, p. 297-310.

“Reinas, simulacros y espectacularizaciones ciudadanas en el Río de la Plata: la sincronizada invisibilidad de la máquina deseante”. *Encrucijadas en la literatura hispánica*. Serie: Encuentros de viejos y nuevos mundos. Enrique Herrera Editor. Fondo de investigaciones literarias del CILH – Lock Haven University of Pensilvania. 2009 : 35-47.

Fields of Study

Major Field: Spanish and Portuguese
Minor Field: Cinema

Table of Contents

Abstract.....	ii
Dedication	iv
Vita	v
Introducción	1
Capítulo 1. La racionalidad semiúrgica en escena: el discreto encanto de los objetos en el cine de Martín Rejtman	15
Capítulo 2. La fantasía de la libertad en escena: la identidad en tiempos de la globalización.....	56
Capítulo 3. Las instituciones globalizadas en escena: narrativas metonímicas y el relato de las nuevas formas de subjetivación	97
Capítulo 4. Las ficciones de la memoria en escena: la aguja que teje la ausencia	150
Conclusión.....	196
Referencias	203

Introducción

A la vuelta del nuevo milenio, la consolidación de un nuevo régimen de acumulación de capital global y del neoliberalismo como su modo de regulación, revelan constituir una nueva formación cultural a nivel mundial. Argentina, como el resto de los países latinoamericanos, ha sufrido a lo largo de estas últimas décadas profundas transformaciones económicas que han trastocado de modo irreversible su tejido social, político y cultural. El trabajo que aquí presento bucea en los múltiples pliegues de estos cambios desde una perspectiva que, aun cuando busca tomar la necesaria distancia que todo trabajo crítico exige, no deja de estar atravesada por circunstancias autobiográficas que merecen ser mencionadas, ya que lejos de pertenecerme en exclusividad, se pueden leer como marcas de una generación.

Aquellos que nacimos durante la década de los 70 en Argentina pasamos nuestra infancia acosados por el terror de una dictadura genocida (1976-1983) y llegamos a la adolescencia durante el denominado proceso de democratización (1983-1989), el cual culminaría con una escalada inflacionaria que reemplazaba el terror militar por el terror económico: me refiero a la hiperinflación que dio el golpe de gracia al gobierno democrático de Raúl Alfonsín a mediados de 1989. Con el tiempo nos convertimos en una *generación bisagra* atrapada entre dos generaciones de fuertes rasgos identitarios: la de quienes fueran jóvenes militantes durante los 70, decididos a llevar adelante la

revolución social y que fueran luego sistemáticamente perseguidos por la dictadura, y la de los jóvenes *noventosos*, que se suman con facilidad a las nacientes filas de las tribus urbanas, adoptan sin prejuicios los juegos electrónicos y hacen del espacio cibernético su segundo hogar. Consecuencia directa de una represión político-ideológica que se filtra en todos los aspectos de la vida cotidiana, se expande a todos los rincones del país y se sostiene a través de sus imbricadas conexiones transnacionales (Plan Cóndor, por ejemplo), la *generación bisagra*, lejos de compartir fuertes rasgos comunes, se caracteriza por una profunda heterogeneidad que presenta las más variadas (y a veces filosas) aristas.

Algunos nacieron en los centros de detención clandestinos y apropiados por familias de militares, fueron privados del derecho a su propia identidad. Tal es el caso de los quinientos niños desaparecidos que ha denunciado la organización Abuelas de Plaza de Mayo, de los cuales, gracias a la persistencia de dicha agrupación de defensa de los derechos humanos, ciento uno han recuperado su identidad al día de hoy mientras que los cuatrocientos restantes siguen siendo rehenes del pacto de silencio entre los círculos militares y sus cómplices civiles. Muchos otros crecieron con el estigma de ser hijos de desaparecidos, estigma que recién hoy puede comenzar a ser extirpado cuando, justamente gracias a la lucha sin pausa de Abuelas de Plaza de Mayo se construye el andamiaje legal que termina con tres décadas de infame impunidad y lleva por segunda vez al banquillo de los acusados a los genocidas militares. Otros tantos nacieron o crecieron en el exilio, ya que sus padres debieron abandonar el país para resguardar sus vidas, y al intentar regresar se encontraron con que eran extraños en su propia tierra.

Finalmente, un número mucho más amplio somos lo que podría llamarse el grupo *ni*: ni hijos de desaparecidos, ni hijos de exiliados políticos, pero tampoco pertenecientes a los dos principales productos de la polarización social que promueve la economía del libre mercado: ni parte de los exclusivos de clase alta ni excluidos marginalizados. Nunca insertos en el deprimido mercado laboral, ni siquiera contados por las tramposas estadísticas, no llegamos a ser ni obreros ni trabajadores del sector administrativo, educativo o sanitario (ni privado ni estatal) sino apenas “asociados” transitorios de un flexibilizado paisaje laboral poblado de hipermercados, shoppings, discotecas bailables, restaurantes de comida rápida. y atravesado por enredados circuitos de autopistas privatizadas. Habíamos heredado de nuestros padres un capital cultural estructurado en torno a la ética del trabajo y de la solidaridad social que se frustró en los 80, o sea durante nuestra adolescencia, y que se volvió impracticable durante los 90, nuestra juventud temprana. Marcados por el trauma de una exclusión social solapada y sutil (imposibilidad de acceder a una inserción laboral estable, dificultades para alcanzar un título universitario, represión de toda actividad militante, incertidumbres respecto a todo proyecto de realización personal o familiar), los *ni* buscábamos permanentemente estar *in*: insertarnos se volvía una obsesión. Si el mercado laboral nos rechazaba, nos autoinsertábamos en el sistema educativo universitario; si no encontrábamos trabajo en relación de dependencia, desarrollábamos servicios que cubrieran alguna necesidad (maestros particulares, “personal trainers”, paseadores de perros, servicio doméstico). Así, nos fuimos convirtiendo en una generación obsesionada con la realización de un proyecto personal, ante la ausencia de un proyecto social y colectivo compartible, y a un deambular social permanente y desquiciante: siempre *entre* generaciones, *entre* barrios,

entre comunidades, *entre* relaciones de pareja. Y finalmente, los que decidimos emigrar luego de la crisis del 2001, quedamos atrapados en la perturbadora experiencia de vivir *entre* culturas (en mi caso particular, dos culturas tan opuestas como la latinoamericana y la anglosajona norteamericana). En todos los casos, nos caracteriza un permanente sentimiento de inadecuación, de no estar jamás en un lugar propio, de nunca llegar a pertenecer del todo.

Desde ese lugar de enunciación ambulatorio, de incomodidad permanente, de desasosiego, es que busco interpretar algunos de los síntomas más destacados de las transformaciones que tuvieron lugar en la sociedad argentina de las últimas tres décadas: la emergencia de nuevas subjetividades sociales, así como de nuevas formas de sociabilidad e innovadores modos de intervención política en la esfera pública. El camino elegido para desentrañar algunos de los rasgos más relevantes de esta formación cultural es la producción cinematográfica argentina que surge en los tempranos 90, cuyos representantes indiscutibles, a mi entender, son los directores Martín Rejtman, Esteban Sapir y Raúl Perrone, y que se consolida hacia el 2000 como una corriente de características que indiscutiblemente rompen con la estética y la temática del cine diegético clásico.

Mi hipótesis es que el cine argentino contemporáneo, cual mecanismo sismográfico, ha registrado las actuales transformaciones sociales, políticas y culturales de dos modos diferentes: mientras un conjunto de películas que podríamos clasificar como más convencionales, se estructura casi obsesivamente alrededor de narrativas de disolución institucional y corrupción política y social apoyadas en un argumento conciso y una trama consistente, una rica producción de películas variadamente experimentales,

que comienza a surgir en los tempranos 90, explora los nuevos modos de subjetivación recurriendo a una narración de argumento difuso y una trama flexible, caracterizada por la circulación errática de personajes y el intercambio fortuito de flujos afectivos. Al principio de causalidad del primer grupo corresponde un principio de casualidad del segundo. Cada una de estas corrientes (aparentemente) desconectadas brega por representar, de manera explícita o implícita, la emergencia de una nueva formación cultural innegablemente preñada de una precaria convivencia de individualidades en estado de caos. Estas nuevas subjetividades emergen a partir de la pérdida de parámetros inherentemente modernos de sociabilidad (inserción en instituciones educativas, laborales, barriales; el ejercicio de la ciudadanía) y de su creciente sustitución por fuerzas posmodernas de individuación (consumismo, la economía de mercado, las nuevas tecnologías).

Subyace a estos cambios un nuevo régimen de acumulación capitalista con un marcado énfasis en el capital financiero y nuevas prácticas de consumo. Como explica David Harvey, la transición del capitalismo fordista al capitalismo financiero ha estado caracterizada por la posibilidad de la aceleración en los ciclos de producción del capital (“turn-over time”), lo cual a su vez provocó una aceleración en los modos de intercambio y de consumo, gracias en parte a las nuevas tecnologías (1999, 285). Por un lado, las mejoras en las comunicaciones y el flujo de información, así como la racionalización de las técnicas de distribución, beneficiaron la circulación de mercaderías; por el otro, el desarrollo de los sistemas computarizados impulsaron la digitalización del sistema bancario, el uso de tarjetas electrónicas, y servicios financieros que hicieron posible la aceleración del flujo de capital en el sentido inverso, de los consumidores hacia los

productores. A su vez, el área del consumo se vio transformada en dos direcciones importantes. Por un lado, la moda dejó de ser coto privilegiado de las élites para pasar a ser promovida en el mercado masivo, no sólo en cuanto a la vestimenta y la decoración sino también en la promoción de actividades recreativas y en la configuración de estilos de vida. Por el otro, el consumo pasó a ocupar todos los espacios de la vida social, regulando ya no solo la obtención de bienes sino el acceso a servicios: de negocios y educativos, de salud y de entretenimiento, tecnológicos y sexuales.

Entre las múltiples consecuencias que estas transformaciones acarrearán, Harvey se centra en aquellas que van a llevar a la conformación del nuevo sensorio posmoderno: el énfasis en el carácter efímero y volátil de todo lo que se produce (desde bienes hasta ideas, desde identidades hasta obras de arte) así como de las técnicas de producción; la transformación de los modos de producción de imágenes y signos en función de la manipulación de los deseos y los gustos de los consumidores; la mediatización absoluta de la política y su consecuente banalización; la inestabilidad de cualquier tipo de identidad (individual, corporativa, institucional o política) ante la omnipresencia del simulacro (todo puede ser replicado hasta sus detalles más mínimos, desde un edificio antiguo hasta una obra de arte); el colapso de la percepción moderna del tiempo (articulada en torno a la división pasado-presente-futuro) y su reemplazo por un *presente continuo*; y como corolario, dado que el espacio global se homogeneiza cada vez más en el necesario proceso de abstracción que requiere el flujo de capitales, los lugares se atienen a un proceso de diferenciación para poder competir en la carrera por atraer capitales (Harvey 1999, 287-291).

Estas drásticas transformaciones se ponen de manifiesto, con sus características locales, en el complejo paisaje cartografiado por la producción filmica argentina. Sin embargo, mientras las películas tradicionales parecen operar en forma meramente reactiva, una intención prospectiva puede ser claramente trazada en películas cuyos directores privilegian una estética más experimental. Destacan aquí rasgos como el minimalismo, la fragmentación aparentemente caótica, los flujos erráticos y los encuentros fortuitos integrados a paisajes planos, superficiales, que fluyen sin cesar. En estos espacios, la duración de los lazos sociales es un mero producto aleatorio de encuentros casuales, a veces banales, y depende obviamente de la misma lógica de eficiencia y eficacia que regula la producción y el consumo en el mercado globalizado.

Por otro lado, las experiencias subjetivas moldeadas en estas condiciones y estos escenarios nunca han estado integradas a las estructuras institucionales tradicionales, como por ejemplo la escuela, los sindicatos, los clubes deportivos y barriales, sin olvidar, por cierto, los partidos políticos y las instituciones del estado. En consecuencia, estos filmes no presentan nostalgia alguna por tales símbolos y locus prácticos de realización, que en última instancia devienen mecanismos represivos y fuente de permanente frustración para los individuos. Es así que el conflicto y su forma extrema de expresión, la violencia, se vuelven el modo predominante de mediación interpersonal.

En función de probar esta hipótesis, presento aquí un corpus teórico centrado en tres cuestiones fundamentales: las implicaciones psicológicas y sociales de los procesos económicos, políticos y culturales de la globalización; la producción concomitante de nuevos imaginarios sociales, y la configuración de nuevas subjetividades. El sujeto moderno ha sido tradicionalmente caracterizado como un efecto de la respuesta del

individuo a la interpelación ideológica que las instituciones del estado (educativas, policiales, gubernamentales) realizan. En ese contexto, la familia heterosexual y monogámica destaca como centro (re)productor de significaciones sociales, de la fuerza de trabajo y de las formas culturales de coexistencia y los modos de consumo social. Debido a que el sentimiento de pertenencia y cohesión social entre los individuos ha sido un mecanismo imprescindible para la reproducción del sistema social, una serie de narrativas y prácticas relacionadas con la esfera de los afectos (amor fraternal, amor por la patria, amor de pareja) fueron promovidos por los imaginarios nacionales en función de suturar una historia común con un proyecto colectivo de cara al futuro. A la par, se desarrolló un conjunto de discursos y prácticas que se institucionalizaron como el criterio de verdad por excelencia, moldeando una ideología que convertía a los sujetos en ciudadanos a través de procesos de interpelación socio-simbólica.

Sin embargo, ante la arrolladora evidencia de las transformaciones recientes, los interrogantes se multiplican, acuciantes: ¿quién interpela al sujeto en un orden global en el que el estado-nación, reducido a administrador de los mercados locales, está siendo aparentemente reemplazado por el capital global, las corporaciones y las organizaciones transnacionales? ¿Cuáles son las formas que toma dicha interpelación en un orden basado en la lógica de la flexibilidad, la instantaneidad, la segmentación y la desterritorialización, provocando el debilitamiento *in extremis* de las instituciones nacionales modernas así como el desvanecimiento de los lazos comunitarios? Los individuos ¿aún se hallan “sujetos” al orden simbólico como en los tiempos modernos? Y si así fuera, ¿quiénes son los actores sociales que materializan dicho orden simbólico en

una sociedad globalizada y cuáles son los mecanismos a través de los cuales se interpela al individuo?

Hasta el momento, el individuo, cada vez más interpelado por el mercado como un consumidor, ha logrado una ambigua emancipación que lo subsume a un continuo presente y una necesidad permanente de realizar elecciones, de tomar decisiones. A este sujeto, la memoria colectiva y el proyecto social así como las instituciones tradicionales le imponen enormes obstáculos en su constante búsqueda de auto-realización. Como resultado, su (re)articulación en nuevas formas de sociabilidad (tribus urbanas, comunidades cibernéticas, asociaciones no gubernamentales, grupos de derechos humanos, organizaciones de consumidores) depende de un tremendo ejercicio de voluntad por el que cada individuo “elige”, coersionado por la omnipresente guía de los comerciales mas-mediáticos, el modo en que cumplirá con el mandato de ser *él mismo*. Lentamente, pero sin detenerse, un nuevo imaginario global emerge de los discursos dominantes del mercado transnacional y las noveles prácticas que imponen un nuevo criterio de verdad basado en la eficacia y la eficiencia, en congruencia con los valores del exitismo, el hedonismo, el instrumentalismo, el consumismo y la indiferencia.

El primer capítulo, “La racionalidad en escena. El discreto encanto de los objetos-signo en el cine de Martín Rejtman”, explora las posibilidades de representación del mundo del consumo en el capitalismo tardío más allá de la propuesta del cine diegético clásico de tomarlo como tema en su veta más progresista y como telón de fondo en su versión comercial. Siguiendo la propuesta teórica de Jean Baudrillard en *El sistema de los signos* (1996) y *Crítica de la economía política del signo* (1997), indago en lo que a mi entender es una de las representaciones cinematográficas más críticas e innovadoras de lo

que este teórico denominó el “hombre abstracto” (1996), un individuo de gestos homogeneizados, reducido a la condición de aislado observador en el espectáculo tecnificado de los objetos, los cuales no dejan de diversificarse. Este es mi objeto de análisis en la trilogía de Martín Rejtman: *Rapado*, *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*. La elección de este conjunto de obras para mi discusión responde, en primer lugar, a su temprana producción en el periodo que nos ocupa, así como su clara coincidencia con la década en que, bajo el régimen menemista (1989-1999), Argentina se reconvierte en función de las necesidades del sistema global. *Rapado* es producida en 1991 y nunca llega a estrenarse comercialmente; *Silvia Prieto* es de 1995 y *Los guantes mágicos* del 2002.¹ Sin embargo, y trascendiendo esta coincidencia temporal para nada gratuita, las obras de Rejtman se presentan particularmente adecuadas en el sentido de que el mundo del consumo, los objetos-signo que lo habitan y la lógica de pura equivalencia que lo rige (Baudrillard 1997) se convierten en el dínamo que regula la narración y el principio estético que articula los recursos cinematográficos con una finalidad crítica. Surge entonces, ante los ojos del espectador, un mundo habitado no por sujetos reales, cuya máxima expresión de singularidad estaría dada por el nombre propio, sino un universo poblado de individuos que son mero producto del sistema económico del que forman parte y que los atraviesa en lo más íntimo; una funcionalidad de la absoluta alienación de los objetos y de las necesidades que son, justamente, la coartada de dicha alienación.

¹ Vale la pena aclarar que existe toda una corriente crítica que considera el comienzo de la renovación del cine en Argentina al estreno comercial, en 1998, de *Pizza, birra, faso* de Adrián Caetano y Bruno Stagnaro y, como su antecedente directo, a la presentación de *Historias Breves I*, colección de cortometrajes ganadores del primer concurso del INCAA (1995), que incluía obras de Bruno Stagnaro, Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Daniel Burman, Ulises Rusell, Andrés Tambornino y Sandra Gugliotta.

El capítulo dos, “La fantasía de la libertad en escena. La identidad en tiempos de la globalización”, busca responder al interrogante sobre los nuevos modos de sujeción existentes en las formaciones sociales del capitalismo tardío, que dejando atrás los mecanismos de control disciplinarios, se sumergen en las profundidades insondables e irresistibles de la seducción. En un entorno social en el que la cultura ha cobrado una importancia central como medio de reproducción del capital, el consumo de bienes simbólicos es el dinamismo que mueve a la economía, y la lógica consumista avanza sin escrúpulos sobre la vida íntima y psíquica de los individuos, quienes experimentan una inefable sensación de *libertad*. Sin embargo, la pregunta es ¿cuál es el carácter ontológico de dicha libertad? ¿Por qué se trata de una sensación y no de un estado o un hecho concreto? ¿Cuáles son los parámetros que definen el estatus de *libertad* propuesto por la sociedad globalizada? Mediante el análisis de tres conocidos filmes centrados en relatos sobre jóvenes en la gran urbe, *Picado fino* de Esteban Sapir (1993/96), *Vagón fumador* de Verónica Chen (2001) y *Como un avión estrellado* de Ezequiel Acuña (2005), propongo una reflexión en torno a estos interrogantes. Entrelazando diversos conceptos desarrollados en un esfuerzo teórico por comprender los drásticos cambios en la conformación de las identidades en la etapa actual del capitalismo global -el individuo flotante de Gilles Lipovetsky (2006), el “sensation-gatherer’s ego” de Zygmund Bauman (1988)- con la reflexión sobre la experiencia esquizoide que, desde lo estético, realiza Fredric Jameson (1989) y la interpretación de las teorías de Jacques Lacan que, desde el psicoanálisis, hace Slavoj Žižek, particularmente respecto a la doble articulación que determina el proceso de identificación, las dimensiones de lo simbólico y lo imaginario, busco dar cuenta de un conjunto de rasgos comunes que permiten la postulación de la

existencia de una corriente estética que podríamos denominar *estética de la diferencia*, a pesar de la heterogeneidad y la codificación críptica que presentan obras como las que aquí analizo.

El capítulo tres, “Las instituciones en escena: narrativas metonímicas y el relato de nuevas formas de subjetivación”, indaga en torno a las transformaciones sufridas por estructuras tradicionales (estatales, familiares, laborales) y los modos en que los sujetos se inscriben y negocian en el flexibilizado tejido social. ¿De qué manera estos cambios se convierten en materia prima en las nuevas representaciones cinematográficas? ¿Es posible relacionar estas transformaciones con las rupturas estéticas y formales que caracterizan de manera determinante al cine de estas últimas dos décadas? Desde mi perspectiva, creo que es posible rastrear las huellas del cambio y cartografiar los nuevos formatos en función de una mutación en el régimen de producción de sentido de las estructuras narrativas: si hasta los 80 sobreviven relatos de corte alegórico, en los 90 emerge un relato cinematográfico que podríamos caracterizar de metonímico. Con la corrosión de las metanarrativas institucionales que se materializan en la fragmentación social y subjetiva, se visibilizan enormes zonas de interacción social que resisten el proceso de condensación requerido por una representación totalizante, dejando lugar a la representación de segmentos acotados y fragmentarios de la realidad social, en los que sin embargo pulsionan las tendencias y las tensiones de la sociedad en su conjunto. Para llevar adelante esta discusión, me concentro a las obras de Pablo Trapero *Mundo Grúa* (1999), *El bonaerense* (2002), *Familia rodante* (2004), *Nacido y criado* (2006), y *Leonera* (2008). Trapero es quien con más coherencia y minuciosidad se ha ocupado en

retratar las emergentes formas de relación entre las instituciones tradicionales en crisis y los sujetos que transitan el paisaje urbano y posmoderno de una sociedad periférica.

El capítulo cuatro, “Las ficciones de la memoria en escena. La aguja que teje la ausencia”, se centra en la compleja problemática de la memoria, la representación de los relatos sobre el pasado y su inexorable lazo con la construcción de la identidad, individual y colectiva. La primera sección realiza un recorrido no sólo por las dificultades de la representación de un pasado astillado por los múltiples delitos de lesa humanidad cometidos por la represión ilegal de la última dictadura, sino también por las prescripciones que con el correr de los años se han ido amalgamando con respecto a las formas “correctas” que debe adquirir la evocación de dicho pasado y sus protagonistas. En la Argentina del nuevo milenio, conviven formas de activismo político relacionadas con el ejercicio de la memoria, formas nacidas de la impunidad con que durante sucesivos gobiernos contó la represión estatal -el incansable accionar de instituciones de derechos humanos como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo; el cada vez más elaborado “escrache” de H.I.J.O.S- con formas burocratizadas que regulan, de manera indirecta, la producción de discursos sociales sobre la dictadura y sus consecuencias -como es el caso de los premios financieros que otorga el INCAA para la producción de películas en Argentina. En este contexto, surge el filme de Albertina Carri, *Los rubios* (2003), que desafió todos los parámetros que encorsetaban la representación del *pasado* dictatorial. En un gesto ético y estético que desconoce cualquier mandato sobre cómo recorrer los bordes de su experiencia de *ser hija de desaparecidos*, Carri se compromete con la promoción del ejercicio de una memoria viva que se proyecte al futuro, alineando su obra cinematográfica con la tradición de formas inéditas del ejercicio de la ciudadanía (como

el movimiento de Madres, Abuelas e HIJOS) desde su lugar particular de cineasta. La reflexión que aquí presento intenta dar cuenta, aunque sin agotar sus posibilidades, de la conquista por parte de Albertina Carri de espacios y relatos que le son ajenos, así como su puesta en escena en función de una apropiación que le permite a su voz encontrar su lugar en el tejido de la sociedad argentina.

Capítulo 1

La racionalidad semiúrgica en escena:
el discreto encanto de los objetos en el cine de Martín Rejtman

“Se puede muy bien considerar [...] el universo sublime y repetitivo de la mercancía como el campo de realización del instinto de muerte”

(Baudrillard 1997, 258)

La materialidad de la cultura, la cultura de lo material

Una de los rasgos más evidentes de las nuevas formaciones culturales características del capitalismo tardío es la tendencia exacerbada a la aceleración de los tiempos de procesamiento (financieros, informáticos, mentales). La revolución tecnológica ha hecho posible conectar cualquier punto del planeta de manera instantánea, provocando con ello el colapso de dos dimensiones paradigmáticas de la modernidad: el espacio y el tiempo. Como consecuencia, el tradicional mundo moderno de tres dimensiones se ha reducido a un mundo bidimensional; es decir, se ha empobrecido como resultado de lo que Fredric Jameson denominó “falta de profundidad” (1986 a, 33). Si la modernidad temprana, a nivel conceptual, emerge con la invención de la perspectiva y la habilidad de producir en el plano un “efecto” tridimensional, puede decirse que la modernidad tardía surge cuando el espacio vivido de la realidad cotidiana es sometido a un “efecto” de aplanamiento.

El medio que habría hecho posible este cambio en el modo de percepción sería, según Walter Benjamin, la fotografía, y sus derivados posteriores (1989). La pantalla de cine primero, su versión encogida y hogareña en el televisor, después, y el formato interactivo de la computadora personal más recientemente, han domesticado nuestra forma de “mirar”. No solamente han alterado el modo de concebir el entorno social sino que también han modificado radicalmente nuestra habilidad de “ver de lejos”: estamos perdiendo “profundidad de campo” visual. Sólo vemos lo que se encuentra cerca, mientras el fondo se vuelve borroso, se “elimina”, tornándose una molestia. Todo se vuelve superficie (Jameson 1986 a). Este rasgo estructural del capitalismo tardío es el que Martín Rejtman toma como principio de su propuesta estética, y muy particularmente en su práctica cinematográfica. Como él mismo declara, “El cine es superficie porque más allá de la pantalla no hay nada”. (Suárez)

La crítica ha calificado de curiosa coincidencia el hecho de que al mismo tiempo que se incubaba la más profunda crisis nacional de la Argentina moderna, se incubaba una paralela ruptura radical con las formas del cine tradicional argentino para dar lugar a un “boom” aplaudido por el consumidor argentino de clase media en su expresión comercial, y por la crítica especializada y el circuito de festivales internacionales en su fase más experimental. Porque sin duda son los momentos de crisis social y ruptura cultural los que dan lugar a la aparición de nuevas formas estéticas. Y aquí es donde encaja la obra de Rejtman, que junto a filmes como *Picado Fino* (1993) de Esteban Sapir y *Ángeles* (1992) de Raul Perrone, establece los prolegómenos del cambio. Con el corto “Dolly vuelve a casa” (1986), Martín Rejtman comienza una cuidadosa exploración de las posibilidades formales del cine en clara contestación del cine diegético clásico

postulado por Adolfo Aristarain o Héctor Olivera, que encorsetaba al cine argentino de finales del siglo, despolitizándolo, a pesar del contenido o la temática ostensiblemente política de muchas de estas películas. La concepción del cine de Rejtman como un espacio bidimensional, como pura superficie, lo lleva a repensar la dimensión política de la imagen cinematográfica en una trilogía que incluye *Rapado* (1992), *Silvia Prieto* (1995) y *Los guantes mágicos* (2002).²

Las fechas de producción de la obra de Rejtman se encuentran en franca coincidencia con la denominada segunda década infame de la historia argentina, años en los que con el advenimiento del neoliberalismo, la esfera económica subsume definitivamente las esferas de la política y de la cultura, pasando esta última a tener una centralidad que nunca antes había tenido como parte integral de la nueva economía. A su vez, la tradicional división característica de la modernidad entre el ámbito público y el ámbito privado se ve trascendida y subvertida de modo tal que, en el emergente orden social, se vivencia una “despolitización”, la sensación de que estamos en un mundo a-político pero hiper-culturalizado (Jameson, 1986 a y 1992). En este contexto, las propuestas estéticas del cine argentino post-dictatorial, con sus utopías iluministas (*Un lugar en el mundo*, Aristarain, 1992), su grandilocuencia discursiva (*Martín (Hache)*, Aristarain, 1997), sus críticas a la opresión doméstica (*Los enemigos*, Eduardo Calcagno, 1983; *Señora de nadie*, María Luisa Memberg, 1982), o sus denuncias políticamente oportunistas (*La historia oficial*, Luis Puenzo, 1985; *Roma*, Aristarain, 2004), se fueron volviendo progresivamente acríticas y fuera de lugar. La preocupación por analizar los

² Salvo indicación en contrario, los datos de los filmes que aquí se consignan, están extraídos de *Un diccionario de Films Argentinos* de Raúl Manrupe y María Alejandra Portela (2004).

efectos políticos de la dictadura obstruyó la capacidad para percibir –y mucho menos comprender- las transformaciones económicas y culturales que estaban ocurriendo. Esta cristalización de las formas cinemáticas banalizó los contenidos y terminó produciendo un cine desmovilizador. Al mismo tiempo que los ciudadanos se transformaban de actores políticos en consumidores del espectáculo de la política, este tipo de cine resultó funcional a dicha transformación al promover el consumo de utopías, discursos, denuncias y moralinas, sobre todo entre el público cineclubista de clases medias, para el cual la semanal asistencia a la sala de cine configura un mero signo de distinción cultural. En este contexto, la cuestión devino entonces, cómo recobrar el carácter perlocutivo del discurso cinematográfico sin traicionar la dimensión ética y estética de un arte socialmente responsable.

La respuesta de Rejtman es, justamente, la adscripción a su principio de “superficialidad” de la imagen cinematográfica, de modo tal que mediante el trabajo con las formas el espectador se vea imposibilitado de sublimar, a través de la identificación, el deseo de *ser* objeto de la mirada del otro, y se vea obligado a asumir, en cambio, la condición de sujeto consumidor del espectáculo bidimensional que se despliega en la pantalla. Como corolario, las películas mismas resisten su conversión en objetos de consumo, pues para que algo se convierta en objeto de consumo, debe ser primero y antes que nada una mercancía, es decir, un signo, como sostiene Jean Baudrillard (1997, 200). En otras palabras, debe devenir pura exterioridad con respecto a la relación que dio lugar a su existencia, y pasar a formar parte de un sistema, el sistema de objetos-signos, del cual surge su valor, justamente, por diferencia y como diferencia (dentro de un sistema signico cada elemento es lo que no son todos los demás: A = -B, -C, -D, ... -Z). Por ello,

las películas de Rejtman se ubican justamente en las antípodas no sólo del cine comercial sino también del *cine progresista* de la época, como podrían ser los filmes de Aristarain y Pino Solanas, entre otros. Y en esta resistencia, en esta negación a la demanda taquillera del cine comercial al estilo Hollywood o al chantaje moralista del cine progresista al estilo Aristarain o Solanas, es donde reside su postura ética. Una especie de política de “no alineamiento” que le permite evitar convertirse en elemento “equivalente” dentro del desgastado sistema del cine nacional que, a esas alturas, se encuentra inexorablemente *atrapado* en el reino del consumo.

Es este mundo de los objetos-signo el que deviene objeto de representación en las películas de Martín Rejtman e informan (en el sentido de “dar forma”) el material cinematográfico. Si, como afirma Baudrillard, “la astucia de la forma es ocultarse continuamente en la evidencia de los contenidos” (1997, 169), Rejtman se retira de las formas tradicionales del cine argentino para dar cabida en la representación al mundo del consumo en la Argentina de los 90, ya no como tema sino como lógica narrativa y propuesta estética. El tema de *Silvia Prieto* no es las relaciones personales en un grupo de treintañeros en Buenos Aires, así como *Rapado* no trata sobre las angustias de un joven adolescente, ni *Los guantes mágicos* trata del fracaso de un negocio de inversión. El adolescente, los treintañeros y el negocio de inversión (todos fracasados como tales) no son más que parte del material elegido por Rejtman para hacer surgir ante nuestros ojos la vida de los objetos-signo y la lógica que los rige. Por ello, un análisis del *contenido* de estas películas, como ha propuesto por lo general la crítica hasta ahora, puede resultar un ejercicio fútil. Es necesario indagar en las formas del objeto-signo, de las películas, de la

organización social, para poder dar respuestas al interrogante con que nos dejan las películas de Rejtman: ¿qué acabamos de ver?

Ninguno de los análisis hasta ahora realizados³ ha ido lo suficientemente lejos como para ver de qué manera, en el *universo Rejtman*, personajes, objetos y acciones se articulan en un complejo sistema en el que, sin duda, la relación predominante es la de equivalencia absoluta, tal y como ocurre en el universo racionalizado y fetichizado de la mercancía; un universo en el que la estructura sígnica ha subsumido toda potencialidad de sentido por exclusión de la ambivalencia, como dice Baudrillard: “La racionalidad del signo se funda sobre la exclusión, sobre el aniquilamiento de toda ambivalencia simbólica, en beneficio de una estructura fija y ecuacional” (1997, 174-175). Esta estructura sígnica en la que objetos y sujetos se hallan inmersos en una relación de equivalencia (entre sí, consigo mismos y con el resto de los componentes del sistema) es central en el proceso de su integración en el sistema social. En pocas palabras, lo que la crítica no ha sabido decodificar en las películas de Martín Rejtman es que, si bien los

³ La crítica, discurso encargado de darnos las pautas para *entender* el arte -sobre todo a las corrientes de vanguardia-, ha analizado las películas de Rejtman en torno a tres características: (a) son películas en las que no pasa nada, (b) el tono del relato es neutral, (c) los objetos y los individuos se acumulan, circulan y entran en relaciones arbitrarias. Estos rasgos, sin embargo, surgen de comparar las producciones de Rejtman con el cine tradicional, es decir de hacerlas entrar en el sistema del cine argentino cuando en realidad, todas ellas no hacen más que resistir y rechazar dicho sistema. En primer lugar, es fácilmente refutable la afirmación de que en estas películas “no pasa nada”. En realidad, pasa de todo. En *Rapado*, un adolescente se convierte, sin causas ni consecuencias aparentes, en delincuente. En *Silvia Prieto* hay varios divorcios, casamientos, una muerte, se comercia y se consumen drogas ilegales, hay varios cambios de trabajo, varias mudanzas, un embarazo, un viaje, un regreso del exterior, varios robos, estafas, una condena por tenencia de drogas y dos presos que terminan su condena y salen de la cárcel. En *Los guantes mágicos* hay una separación, tres personas quedan en la ruina por el fracaso de un negocio de matices especulativos, varios robos, varios viajes por diversas razones (trabajo, turismo, emigración, exilio y retorno), varias personas caen en depresión y narco-dependencia. Como vemos, pasa de todo. La segunda de estas afirmaciones se deriva de confundir el plano de la enunciación con el plano del enunciado, el tono de la película con el tono en que los personajes hablan. Es el mundo de los personajes que produce el estado apático de estos. Sin embargo, Martín Rejtman no es indiferente a las profundas transformaciones sociales que ha habido en la sociedad argentina, pero reacciona a ellos mediante su actividad de cineasta, con su enunciación cinematográfica. La tercera afirmación, si bien no es del todo errónea, resulta limitada.

objetos llegan a adquirir una importancia de primer plano, a veces igualando y en ciertos momentos superando a los personajes, no se trata simplemente de objetos (una muñeca china, un tapado, un champú, una moto, un auto) sino que, dentro de la lógica de la película estos adquieren el estatus de lo que Baudrillard denominó “objetos-signo”.

Pasar de la consideración de los objetos como cosas a la reflexión sobre su condición de signos implica entrar en el ámbito de la *economía política del signo*; es decir, en un análisis que, al superar la división epistémica que rige el estudio de los modos de producción de la mercancía (economía política) y los modos de producción de los signos (semiología), permite dar cuenta de manera comprensiva y coherente de los modos de producción (de bienes materiales y de bienes simbólicos) en la sociedad de consumo moderna: “ese estadio en el que la mercancía es inmediatamente producida como signo, como valor/signo, y los signos (la cultura) como mercancía” (Baudrillard 1997, 172), proponiendo lo que según Abril Trigo configura una concepción material de la cultura (notas de clase). El objeto del que aquí se trata, que habría adquirido estatuto social en el proceso de la sociedad metalúrgica a la sociedad semiúrgica que protagoniza la Bauhaus, cobra características singulares ya que “no se trata ni de una cosa ni aún una categoría, sino de un estatus de sentido y una forma” (Baudrillard 1997, 224-5). El objeto-signo es diferencia cifrada que devino autónoma, pues se ha borrado de él toda señal de una relación social; se han abolido en él la relación del don (no es lo dado como regalo por una persona a otra) y la relación de intercambio (no es la mercancía que es producida, comprada y vendida). Lo que queda, entonces, es su apropiación y manipulación, en su estatus de diferencia codificada, por parte de individuos aislados. La

única significación que tal objeto puede tener, entonces, es la que surge de su diferencia con el resto de los objetos-signo que componen el sistema. (1981, 65-66)

La formación social que se conforma a partir de la emergencia de los objetos-signo se caracteriza por una doble explotación de los individuos: como fuerza de trabajo (modo de producción) y como fuerza de deseo (modo de consumo). En efecto, del mismo modo que el industrialismo capitalista subsumiera el trabajo concreto como mercancía, transformándolo en “fuerza de trabajo” y “medios de producción” (trabajadores, máquinas, fuerzas energéticas), la sociedad de consumo subsume el deseo transformándolo en “necesidades” y “medios de satisfacción” (productos, imaginemas, objetos-signos) (Baudrillard 1997; Trigo 2003-4, 285-287). Según Abril Trigo es en este momento que la economía política y la economía libidinal se vuelven a conectar, pasándose paulatinamente “de la producción de bienes a la producción de consumo, de la explotación de la productividad del trabajo a la explotación de la productividad del consumo” (Trigo 2003-4, 287). Se llega así a rebasar el límite de cualquier restricción simbólica, entrando en la más absoluta racionalización objetiva y produciendo, como consecuencia, en el primer caso, al *individuo privado* (el hombre como valor de cambio) y, en el segundo, al *sujeto de necesidades* (el hombre como valor de uso). El hombre, reducido a los términos económicos que rigen la sociedad capitalista, deviene “individuo”: una estructura ideológica correlato de la forma mercancía y la forma signo producida socialmente como función de un modelo general abstracto de intercambio que rige la división social del trabajo y la división funcional de los signos (Baudrillard 1997, 172).

Baudrillard señala que el siglo XX, al profundizar la compartimentación de las ciencias, no hizo más que acentuar, a la vez que de ella se alimentaba, la falsa dicotomía entre Sujeto y Objeto y la no menos falsa relación de necesidad que los vincula. Se trata entonces de una absoluta tautología que no hace más que crear los términos por separado, autonomizándolos (existen por un lado los sujetos y por el otro los objetos, para luego, definir a unos en función de los otros y viceversa, mediante la afirmación de la existencia de la *necesidad*: “Este concepto no hace sino expresar la relación del sujeto al objeto en términos de adecuación, de respuesta funcional de los sujetos a los objetos y recíprocamente [...]” (Baudrillard 1997, 63). Es una operación que, de acuerdo a Baudrillard, condena a todo el sistema social “a la especulación tautológica ilimitada”, fundamentando todo el orden social y el sistema de poder que lo rige. El discurso de las necesidades y su satisfacción, supuestamente independientes de los sujetos y del régimen social que los somete, no es más que el discurso legitimador por el que el sistema social reprime la real “finalidad social y política de la productividad”. Productividad aquí en su doble vertiente: productividad de bienes y productividad de necesidades, regidas ambas por la misma lógica de la diferencia.

Investidas así con la sublime justificación metafísica que les da la utilidad, las mercancías se *humanizan*, al cumplir el *deber moral* de satisfacer las necesidades de los individuos, mientras estos se racionalizan y funcionalizan concibiéndose a sí mismos en “relación final con alguna realidad trascendental” (Baudrillard 1981, 133). El código de la utilidad hace posible la reducción de lo simbólico a lo sígnico, ya que la multiplicidad de significaciones es reemplazada por una finalidad (134). En consecuencia, cualquier relación de ambivalencia es abolida y reemplazada por una relación de equivalencia. Esto

implica la conversión de sujetos y objetos en puro valor positivo en virtud del principio de identidad. Así, S=S (por ser idéntico a sí mismo) y O=O (por ser idéntico a sí mismo), pero al mismo tiempo, S=O al estar regidos por y ser reductibles a un mismo código: el código de la equivalencia general de los signos (131). De este modo, el individuo queda finalmente subsumido a la lógica del valor en todos sus aspectos: en la relación con su entorno, consigo mismo, con los demás y con los objetos. Estamos en el reino de la sociedad semiúrgica.

El universo Silvia Prieto

La ruptura estética que propone la obra de Martín Rejtman y que comienza, como ya mencioné, con su corto “Dolly vuelve a casa” (1986), y cuyas técnicas se desarrollan en su trilogía de largometrajes, es además de arriesgada, paradigmática. Lo que me interesa aquí es justamente indagar la naturaleza de ese paradigma que propone Rejtman sin tener que recaer en el análisis del contenido ni en la enumeración de las características formales ya señaladas por la crítica existente. Tampoco quisiera realizar una lectura de los diálogos intertextuales (que seguramente los hay y muchos) que pueden establecerse con la literatura escrita por el mismo Rejtman, anterior y contemporáneamente a sus películas. Ya lo dijo él mismo: “más allá de la pantalla no hay nada”. Y de sus tres largometrajes, el que mejor realiza este principio es *Silvia Prieto* (1999). La pregunta que me guía en la propuesta hermenéutica que presento aquí tiene que ver con la coherencia. ¿Cuáles son los hilos conductores que articulan un filme que rompe con la fuerte tradición cinematográfica de que en el cine se cuente una historia, tradición que lo liga y le impone la razón estructuralista, racionalizante y finalista del discurso épico-novelesco

característico de la modernidad? *Silvia Prieto* es un filme del que la crítica ha dicho que podría empezar y terminar en cualquier momento, ya que no presenta las “marcas” tradicionales de principio y fin (mucho menos de desarrollo, clímax y resolución). Tampoco se trata de un filme en el que se puedan leer rastros de lirismo cinematográfico (los que si pueden verse, por ejemplo, en la trilogía de Lisandro Alonso).⁴ Lo que predomina, y puede darnos una clave de lectura, es la manipulación de los recursos específicamente cinematográficos para enfatizar un universo bidimensional y cerrado, regido hasta lo indecible por el principio de equivalencia, y cuyo efecto final es la reducción de todos los elementos que lo conforman a un único común denominador: la marca *Silvia Prieto*.

La lógica de la equivalencia, justamente aquella que Baudrillard señala como característica del mundo del consumo, atraviesa inexorablemente todo el filme, permeando hasta los últimos detalles. “A=A” es la ecuación que regula la economía narrativa del filme, lo cual se verifica a partir del hecho de que la película se “nomina” igual que la protagonista. Y nótese que utilizo el verbo “nominar” y no “titular” con el fin de enfatizar que lo que Rejtman pone en juego es justamente el acto de *nombrar*, que en el caso de las personas tiende hacia la singularización absoluta mediante la realización personal y por el hecho de que la vida de cada persona es única e irrepetible y en el caso de los productos tiende a la masificación y la reproducción mecánica en el mercado.

Silvia Prieto presenta un falso final en el que Silvia Prieto (SP) confiesa que “Total, a esa

⁴ Lisandro Alonso, director de *La libertad* (2001), *Los muertos* (2004) y *Fantasma* (2006), es otro de los cineastas argentinos que propone, ya en la década del 2000, una ruptura estética paradigmática al tiempo que presenta una clara postura ética del cineasta hacia la realidad socio-política en la que su obra es producida y puesta a circular. En este sentido, véase el artículo “*La libertad* entre los escombros de la globalización”, de Christian Gundermann (2005).

altura todo me daba lo mismo”, para luego terminar con un minidocumental en el que Silvia Prieto (SP’) (Mirta Busnelli) se reúne con todas las Silvia Prieto (SP’’... SPn) realmente existentes en la realidad social argentina que los productores pudieron localizar, en un encuentro que recuerda las tertulias de amas de casa ingeniadas como método de ventas por compañías como Tupperware. El hecho de que la actriz Mirta Busnelli continúe representando su rol de Silvia Prieto (SP’) manteniendo su peculiar cabellera rizada, rasgo que destaca a dicha actriz en la cinematografía argentina y caracteriza su personalidad profesional, señala que este minidocumental inserto al final del filme de ficción no es un mero anexo lúdico o irónico, sino parte integral de la reflexión que el filme propone sobre la problemática de la identidad. Hay que recordar que en el Sistema Rejtman no hay existencia posible fuera del sistema semiológico de la pantalla; el filme, en sí, es la negación de la posibilidad de existencia de un referente que trascienda al signo.

Este universo así representado se genera, en parte, a partir de la decisión arbitraria de Silvia Prieto (SP) de cambiar de trabajo: renuncia a su empleo de moza de un bar y acepta el ofrecimiento de entrar como promotora de la marca de detergentes Brite. Este no es el primer cambio que la protagonista⁵ realiza, ya que la película comienza justamente cuando Silvia Prieto (SP) toma la decisión de realizar un cambio aparentemente radical en su vida: “El día que cumplí veintisiete años decidí que mi vida iba a cambiar. A la mañana bien temprano metí toda la ropa en un bolso y la llevé al lavarap. Al mediodía conseguí trabajo en un bar. Estaba completamente decidida; nada iba a

⁵ Utilizo el término en el sentido tradicional que ha pasado del análisis literario a los estudios de cine; sin embargo y como intento demostrar aquí, se vuelve problemático en una película que trata justamente de distanciarse de las formas cinematográficas tradicionales, especialmente en lo que refiere al concepto de *diégesis*.

volver a ser como antes”. Sin embargo, para el espectador queda absolutamente indeterminada cualquier característica de la vida anterior de Silvia Prieto (SP). Tan sólo porque ella así lo afirma suponemos que *no era* como es ahora, el presente que nos ilustra la película: no lavaba la ropa en el lave-rap (¿o no lo hacía temprano?), no trabajaba en un bar (¿o simplemente no trabajaba?). Inmediatamente, describe un encuentro con su exmarido. Por contigüidad, podríamos suponer que hasta ese momento no se encontraba con él y que la decisión de aceptar la cita es corolario de su decisión de que nada fuera como antes; es decir, como un efecto más de la negación de todo lo anterior. Más allá de las características que podamos derivar de la descripción de lo que *vemos*⁶ o de lo que escuchamos en off relatar al personaje, lo que interesa aquí no es el contenido de lo visto o contado, sino la forma. Lo que se presenta a continuación es una negación de todo lo anterior: SP = -(SP), es decir Silvia Prieto es igual a la negación de la vida anterior de Silvia Prieto. Silvia Prieto (SP) es el producto de una diferencia consigo misma. La película se plantea, desde el mismo comienzo, como puro signo: al mismo tiempo que se desarrolla como pura positividad justamente por estar regida por el principio de equivalencia, se revela como producto de una pura diferencia y en esta revelación es donde radica su honestidad.

Ahora bien, la decisión absolutamente arbitraria de cambiar, dejar de ser moza (en un bar “x”) para convertirse en promotora (de una marca “x” de detergente), se correlaciona con el cambio que realiza Silvia Prieto (SP) al comenzar la película y lo relativiza absolutamente. No sabemos en qué trabajaba antes, pero al no haber señales de

⁶ También aquí es objetable la terminología que utilizo y debería tomarse en el sentido más amplio de “ver”; en definitiva, “lo que vemos” está siempre mediado por los sistemas de significación e ideológicos y por lo tanto puede variar *ad infinitum* en la medida en que se lo someta a diversos procesos hermenéuticos.

que Silvia Prieto -(SP) haya ejercido en el pasado alguna profesión en particular, como espectadores continuamos en el terreno de la especulación y no nos queda más remedio que suponer, justamente a raíz de la naturaleza del segundo cambio de empleo (de moza a promotora), que debe haber sido similar: trabajo en el sector de servicios que no requiere ningún tipo de especialización, entrenamiento o habilidad particular, ni significa para el personaje ninguna forma de mejora económica o ascenso social. Una vez más, lo que interesa es la forma y no el contenido: el cambio que se anuncia desde el principio y que no sabemos en función de qué se realiza, pierde todo significado y se convierte en un dispositivo puramente formal. Silvia Prieto (SP) no encuentra un *sentido* al cambio (sea lo que fuere que está cambiando), y esto es así porque, en realidad, no hay un cambio profundo en su vida, sino como pura forma, como *detalle de estilo*: de “x” a moza, de moza a promotora. De aquí en más, su vida se revela como un *estilo de vida (life-style)*⁷: un conjunto de características *rejuntadas* arbitrariamente a *elección* del *usuario*. La vida, al igual que cualquier producto ofrecido por el mercado, también se puede *personalizar*. Silvia Prieto (SP) se revela así, no como la *prot-agonista* de la historia que ella narra, sino como un *elemento* de una *serie* (o de varias, como veremos a continuación), como objeto serial: “merely juxtaposition, haphazard combination, inarticulate discourse [...] nothing more than a collection of details relating in mechanical fashion to parallel series” (Baudrillard 1996, 147-8).

⁷ Bajo el título de “life-style” los usuarios de los salones de chat dan una lista de las características que autoadjudican a sus hábitos: “green lifestyle”, “gay lifestyle”, “metrosexual lifestyle”, etc. Por otra parte, los mega-sitios de internet dirigidos a poner personas en contacto vía la red, como por ejemplo MSN, poseen páginas tituladas “Lifestyle” en las que se exponen detalles, consejos y guías para conseguir tal o cual “estilo de vida” (véase www.msn.lifestyle.com). En general, la mercadotecnia ha utilizado estas clasificaciones (relacionadas con los hábitos, las actitudes, los gustos, los estándares morales, los niveles económicos, etc.) para recavar información que permita a las compañías el desarrollo de productos que se adapten más fácilmente a las modalidades de personalización.

Así, al aceptar el trabajo de promotora, Silvia Prieto deja la serie en la que había ingresado al convertirse en moza (mozas del bar “X” = [moza “x” = moza “y” = moza “z” = moza “SP”])⁸ y entra en una serie diferente (promotoras de Brite = [promotora “x” = promotora “y” = promotora “z” = promotora Brite = (promotora Cristina (muerta) = promotora SP)]. Este planteo de una serie de mujeres (o si se quiere, de mujeres en serie) tiene su paralelo en una serie de hombres (u hombres en serie), la serie de los “ex” (ex-maridos, ex-amigos, ex-compañeros de secundaria, ex-compañeros de departamento o de celda):⁹ “Ex” = [Marcelo Echegoyen = Gabriel Rossi = Mario Garguglia = Walter = Devi]. Estas dos series, paralelas, se anudarán en el personaje de Brite Rossi, ya que ésta continúa utilizando el apellido de su ex-marido.

El modo de ingreso a la serie es siempre el mismo: mediante la ocupación de una vacante. Es decir, debe producirse la eliminación de uno de los elementos que componen la serie para que alguno de los personajes u objetos pueda ingresar. Por ejemplo, Silvia Prieto (SP) ingresa a la serie de promotoras del detergente Brite cuando una de las

⁸ Este subconjunto del Universo Silvia Prieto no está más que bosquejado en la película y su función es justamente hacer ingresar el supuesto “cambio de vida” de Silvia Prieto (SP) en una serie. Como espectadores, no sabemos de qué bar se trata ni conocemos a sus compañeros de trabajo, como sí ocurre con el subconjunto de las promotoras. Lo que sí resulta evidente es el hecho de que nunca se muestra a Silvia Prieto (SP) realizando su trabajo, sino en sus momentos de descanso, cuando está en el baño del bar: allí se la ve fumando marihuana y vestida con el mameluco amarillo que la *identifica* como moza. Es significativo que una de las clientas le ordene un café justamente en el baño: “Después, cuando vas para allá, ¿me llevás un cortado?”. La clienta la reconoce como moza porque viste el uniforme de moza (signo de un signo), reduciéndola y reificándola a una *función*. No es una sorpresa entonces que renuncie a su puesto, porque pierde la cuenta de los cafés y los cortados que ha servido; por el contrario, esto la acerca más a su condición maquinística, no de producción en este caso, sino de servicio. La máquina *Silvia Prieto* deja de funcionar al no poder llevar la cuenta de los cafés que sirve. La única actividad creativa que puede desarrollar en su función de “servidora de café” es llevar la cuenta. Otra característica relevante es el hecho de que no se trate de un bar tradicional sino de uno perteneciente a una cadena, con su decorado minimalista e impersonal, con espejos ovalados que se repiten, superficies brillantes y mobiliario de metal.

⁹ A lo largo de la película, la identificación entre estos personajes masculinos se realizará por la interpenetración de olores (Mario Garguglia huele al desodorante de Gabriel Rossi) y discursos (Gabriel Rossi y Walter, su excompañero de celda, hablan igual) producto de la convivencia en espacios limitados y opresivos como los departamentos mono-ambiente y las celdas carcelarias.

trabajadoras muere en un accidente que puede considerarse “de trabajo”, aunque en el mundo del trabajo flexibilizado dicha eventualidad no esté contemplada por las leyes laborales. Marcelo Echegoyen reemplaza a Gabriel Rossi como compañero de departamento de Mario Garguglia cuando el segundo no paga el alquiler y debe irse. A su vez, esta serie de personajes, masculinos y femeninos, encuentra su paralelo en una serie de objetos que aparecen recurrentemente en escena hasta el punto de convertirse en *co-protagonistas*. Algunos de ellos reproducen a los personajes materializando la mirada de unos hacia otros, como en el caso de la muñequita de cerámica de Brite, una muñequita “made in China” que su ex marido Gabriel le trajo de Estados Unidos porque “Cuando la vi, pensé inmediatamente en Brite”; de Gabriel y la lámpara de botella que Silvia Prieto (SP) le regala, sin saber que “lámpara de botella” era el apodo familiar que acompaña a Gabriel desde la escuela y barrio hasta la cárcel; de Silvia Prieto (SP) y la muñequita de cerámica que Brite le regala aduciendo que se parece a ella y que por eso la nombró Silvia Prieto. En otros casos, los objetos materializan la mirada que los personajes tienen de sí mismos, como es el caso de Silvia Prieto (SP), que se ve reificada en el pollo trozado y el canario anaranjado, o de Brite, homologada al péndulo y su uniforme de promotora, o de los hombres obsesionados con el saco Armani.

Esta trama de equivalencias permea también el sistema espacial de la película. Los lugares aparecen completamente embebidos en el proceso de abstracción espacial que David Harvey señala como típico de la urbanización moderna, evidenciando la tensión entre el parcelamiento y la homogeneización que caracterizan al espacio mercantilizado (Harvey 1999; Soja 1990; Lefebvre 2004). Mediante este código de mercantilización espacial, Martín Rejtman realiza la representación de Capital Federal.

Por un lado, presenta una serie de fragmentos espaciales en los que, para estar, circular o vivir, los personajes deben pagar algún tipo de renta: un alquiler, una entrada, una consumición; por otro, departamentos, esquinas, bares, discotecas e incluso la cárcel devienen elementos intercambiables en el sistema de la geografía citadina del *Universo Silvia Prieto*, justamente en virtud de la posibilidad de ser reducidos a una suma de dinero. La relación de los personajes con estos lugares es la de *usuarios*: la suma de dinero que pagan les permite acceder a ellos y hacer uso de ellos, sin que entre de por medio ningún régimen de propiedad, pues todo es ajeno (Lee 1993; Rifkin 2001)

Varios elementos cinematográficos se conjugan aquí para lograr el doble efecto de fragmentación y homogeneización espacial. El primero se construye a partir de la combinación del plano fijo, el modo de montaje y un particular uso de la banda sonora. Prevalece casi absolutamente el plano fijo, en cuyo encuadre los personajes entran y salen, obligándonos a mirar, en numerosas ocasiones, un lugar vacío del que los sujetos están ausentes, espacio que Jameson denomina anti-antropomórfico, debido a que el referente de dicho espacio ha dejado de ser la figura humana (1986 a, 61). El montaje es, en su mayor parte, lo que podríamos denominar hiático: la contigüidad entre los planos, y especialmente entre las secuencias, es apenas esbozada. En el caso del montaje de planos, se debe a la ausencia casi completa de tomas subjetivas. Cuando Silvia Prieto (SP) manipula objetos, la secuencia por lo general pasa de un plano medio de ella a un plano detalle en el que se ven sus manos y los objetos pero no desde el supuesto ángulo que revelaría su perspectiva (y con ello haciendo que nos identifiquemos con ella) sino que el punto de vista continúa estando en un tercer lugar, como si ella ignorara los objetos y

estos la ignoraran a ella. En el caso de las secuencias, la marca de contigüidad, cuando la hay, la proporciona un objeto o la vestimenta de los personajes.

Lo que se destaca entre secuencia y secuencia es justamente su falta de consecuencia, por lo que queda a criterio de los espectadores el realizar su ilación interpretativa. Finalmente, el efecto se completa por la ausencia de banda sonora y el énfasis en el ruido ambiental, a tal punto que en ocasiones parecería competir con las voces de los personajes, como si se propusiera un *primer plano* para el ruido que caracteriza cada lugar. Por otra parte, el efecto de homogeneización se produce mediante el uso de los planos medios y generales con profundidad de foco en los que el encuadre privilegia las líneas geométricas de los ambientes a la vez que pone en evidencia la cuadratura de la pantalla misma. Así, los bordes de ésta entran en relación directa con las formas absolutamente regulares de los elementos intradiegticos. Este juego con las formas es permanente: interiores y exteriores están regidos por el modelo de la geometría euclideana que regula el diseño urbano.

El espacio, una vez fragmentado y homogeneizado, puede someterse a su reproducción en serie y pasar a ser regulado por la ley de equivalencia. Cada uno de los personajes habita en departamentos rentados que, más allá de la forma en que cada uno lo haya personalizado, presentan una similaridad agobiante: cocinas pequeñísimas, dormitorios mínimos, pasillos y escaleras estrechos, y un living ocupado por un sofá, una chimenea y el televisor. Para darles una impresión de amplitud y algo de luz, hay una puerta ventana corrediza y, en el mejor de los casos, un estrecho balcón sobre la calle. Es el triunfo de la “unidad habitacional” por sobre la tradicional “casa familiar”, cuya versión más aberrante es el monoambiente ubicado en monoblocks que, en el mercado

habitacional urbano, es valorado como cualquier otra mercancía: “la ubicación es muy buena; pleno centro, hay colectivos y subtes para todos lados; contrafrente, luz, poco ruido [...] muy cómodo, además está completamente amueblado, son 360 pesos de alquiler. No es mucho, dividido entre dos, más las expensas, claro..., que son muy bajas; además no tendrías que pagar depósito y no hay inmobiliaria de por medio”, dice Brite. Rejtman dibuja un interesante paralelo entre ocupar “una cama” en uno de estos monoambientes y ocupar una celda en la cárcel de Devoto: cuando Gabriel no puede pagar el alquiler del departamento que ocupa con Garguglia, la novia de éste lo echa, y como no tiene a dónde ir, se la pasa vagando en Palermo, hasta ser apresado por la policía y condenado a varios meses de prisión por estar fumando marihuana. Más adelante, sin embargo, el hecho se muestra desde una perspectiva distinta cuando Brite habla del tema: “Mientras tanto tiene un lugar donde dormir y no paga alquiler, por lo menos por un tiempo [...] pero escuchame, era cantado, así como venía, recién llegado de Los Ángeles, sin trabajo... Se ve que no estaba en condiciones de conseguirse nada mejor”. Es decir, Gabriel no va a la cárcel por haber estado en posesión de marihuana, sino por no poder pagar por el *acceso* al *uso* del espacio urbano como lo hacen Silvia Prieto (SP) y el resto de sus amigos, quienes trafican y consumen marihuana sin ningún tipo de consecuencias legales.

Silvia Prieto (SP) parece permanecer indiferente a este universo conformado por series en las que entra y sale constantemente y de las que, evidentemente, es parte integral. La única serie que provoca cierta inquietud en ella es aquella en la que se ve conscientemente involucrada cuando se entera de que existe en la ciudad otra mujer con su mismo nombre y apellido: otra Silvia Prieto (SP’), con la cual, después de algún

tiempo de incertidumbre e indecisión, concierta una cita a ciegas. Al dar sus señas particulares, Silvia Prieto (SP) se describe a sí misma como “ni alta ni baja, morocha y de rulos”, cuando en realidad tiene pelo lacio. Como consecuencia se hace los rulos para poder adecuarse a la descripción que ha dado de sí misma a quien ella considera la *otra* Silvia Prieto. En este encuentro, Silvia Prieto (SP’) insiste en que se saquen una foto juntas, y en buscar a todas las otras Silvia Prieto que pueda haber en la ciudad y de las cuales desconocen su existencia, ya sea por estar casadas y tener otro nombre, por no tener teléfono, por no vivir en Capital Federal o por ser menores. De este modo, comienza a configurarse la serie *Silvia Prieto*: Silvia Prieto = (SP = SP’ = SP’’... SPn). La duplicación que implica la aparición de otra mujer con el mismo nombre (y la posibilidad de que existan otras) no es más que la materialización extrema de un proceso al que Silvia Prieto (SP) está sometida desde el primer momento del filme: su paulatina reducción a objeto-signo, su progresiva reificación como pieza de intercambio, su inevitable conversión en una mercancía de la marca *Silvia Prieto*: “In an environment of commodities and exchange value, man is no more himself than he is exchange value and commodity. Encompassed by objects that function and serve, man is not so much himself as the most beautiful of these functional and servile objects” (Baudrillard 1981, 136).

Silvia Prieto: del nombre propio a la marca registrada

Cuando le preguntan a Silvia Prieto (SP) cómo es *la otra Silvia* (SP’), ella responde: “Cabellos secos; castaña y lacia”, una serie de atributos que evidentemente hacen referencia al modo en que los champú son ofrecidos en el mercado para cubrir las *necesidades* de los diferentes tipos de cabello. Es decir, no son atributos que contribuyan

a la creación de una imagen del *otro* como “ser humano singular” sino que lo incorporan a un grupo de consumidores para los que el mercado ha creado productos específicos. Los personajes de *Silvia Prieto*, y en especial la protagonista, no son re-presentaciones de sujetos reales en los que, según Baudrillard, tendemos a creer: “Creemos en el ‘consumo’: creemos en un Sujeto real, impulsado por necesidades y confrontado con objetos reales, fuentes de satisfacción” (1997, 52). Por el contrario, el universo *Silvia Prieto* está habitado por individuos catalogados en estudios de mercado y constituidos, justamente en virtud de su origen, por un conjunto de características codificadas. “Far from the individual expressing his needs on the economical system, it is the economical system that induces the individual function and the parallel functionality of objects and needs” (Baudrillard 1981, 133). Silvia Prieto es, así, una función del sistema lógico que rige su universo.

Ninguna de las elecciones que realiza Silvia Prieto (SP) a lo largo del filme (cambio de trabajo, modificación del peinado, uñas postizas, abandono del consumo de marihuana, compra de una mascota) la libera de que el sistema la reproduzca y la fragmente; por el contrario, su conversión en signo es inexorable y esto se hace evidente cuando, al cerrar su historia, afirma: “Total a esa altura ya no me importaba nada”. Esta transformación es comentada en tono apático por la voz en off, equivalente a nivel sonoro del plano fijo que predomina a nivel visual, y que objetiva el proceso por el cual Silvia Prieto (SP) deja de ser un nombre propio para adquirir las características de una “marca registrada”, un significante sintético, “cargado de referentes y aún así, vacío de significado” (Baudrillard 1981, 3).

En tanto marca registrada, “Silvia Prieto” encuentra su equivalente en “Brite”, la “prestigiosa marca de jabón” para la que trabaja la protagonista, cuya comercialización y promoción invade la pantalla y permea todos los aspectos de la vida cotidiana de los personajes. En un lenguaje totalmente empobrecido, la marca extrae su vitalidad de una interminable repetición, mecanismo anafórico que alcanza su punto de saturación en las campañas de promoción del producto. Allí, la marca se reproduce *ad infinitum* como en un juego de espejos, mientras el producto es reducido a una muestra gratis que explota al máximo la fachada democrática de la sociedad de consumo y los mecanismos de gratificación y regresión en los que se funda la publicidad, pues como explica Baudrillard, “en una sociedad sujeta a las leyes de la venta y la ganancia, la publicidad es el más democrático de los productos, el único que es gratis y es gratis para todos” (1996, 171). Y es por ello que a través de Silvia Prieto (SP), una relación puramente comercial se vuelve personal. Hacia el final de la película, cuyo tiempo diegético casi coincide con el de la promoción del jabón Brite, es decir, un par de meses, Silvia Prieto (SP) se halla sumida en una total apatía frente a los acontecimientos de un universo en el que la única relación que puede establecer es la de equivalencia, en tanto que, del modo más irónico, el personaje de Brite es el único en adquirir un perfil aparentemente más “humanizado”: se pone de novia, queda embarazada y hasta se casa, claro está, en un estudio de televisión y aprovechándose de la televisación del casamiento de Marta y Garguglia en el programa “Corazones solitarios”. Es como si lo único plausible de reproducción en este mundo subsumido por los signos fuera la verborragia discursiva del discurso publicitario.

El hombre abstracto y las relaciones objetuales

El definitivo establecimiento del modo industrial de producción capitalista revolucionó nuestros comportamientos más cotidianos, afectando de modo profundo nuestras estructuras psicofisiológicas (Baudrillard 1996, 56). La complejidad alcanzada por los objetos, cuyo nivel de abstracción ha subsumido toda relación simbólica de los mismos con los seres humanos, deja sin efecto la heterogénea gama de gestos y rutinas que, durante milenios, el ser humano desarrollara en torno al esfuerzo físico necesario para la realización del trabajo. Uno de los aspectos revolucionarios de tal cambio, señala Baudrillard, es el hecho de que en la medida en que los objetos se van transformando en los protagonistas de un proceso de integración total del mundo material, los seres humanos devenimos meros espectadores de un show altamente tecnificado. Así, a medida que los objetos se diferencian, nuestros gestos se homogenizan. La alta tecnificación de nuestro entorno material nos lleva al empobrecimiento, la arritmia y la fracturación gestual. En medio de esta existencia incoherente e irresponsable a la que somos arrojados, el único sistema gestual que se conserva es el del control social, y esto no por una necesidad técnica sino por una necesidad del sistema a nivel psicológico: algo debe cumplir la función de reafirmar al ser humano como amo y señor de su creación (1996, 49).

En ningún otro aspecto de la sociedad contemporánea se expresa esta función tan claramente como en la relación que establece el individuo, especialmente el sujeto masculino, ario y occidental, con el automóvil y la motocicleta. En el conjunto de la organización de la cotidianeidad, experimentada tradicionalmente como esfera de lo privado, el automóvil se constituye en uno de los polos del eje auto-hogar, articulado al eje del trabajo-ocio (Baudrillard 1997, 77). Y si bien es evidente que esta oposición

materializa una distribución espacial directamente relacionada con la oposición masculino/femenino, determinando roles y asignando tareas, el objeto-automóvil la trasciende: sublima la cotidianeidad privada de la esfera doméstica pero, al mismo tiempo, ofrece la posibilidad de suspender dicha cotidianeidad al ofrecerse como máquina transformadora de la materia espacio-temporal. En franca oposición con la segura inmovilidad del hogar, que circunscribe y limita, la velocidad generada por el automóvil lleva a un estado de euforia y de irrealidad que se constituye en un “más allá de la sociedad” (Baudrillard 1996, 75-77)

Sin embargo, Baudrillard concluye que este estado eufórico-cinético no es más que un *efecto*, ya que la satisfacción que brinda el automóvil es meramente pasiva, a la vez que implica una proyección narcisista y fálica al devenir objeto de manipulación, culto y fascinación (1996, 79). El auto se convierte así en fuente de un placer al cual el individuo se entrega absolutamente convencido no sólo de controlar, no habiendo en realidad más que el residuo de tal situación en la forma de un sistema gestual de control, sino también de participar activamente en un escenario que lo narcotiza de sensaciones. Martín Rejtman realiza en *Los guantes mágicos* una de las representaciones más acabadas e irónicas de esta relación narcisista y especularmente fetichizada que el sujeto masculino establece con el automóvil en la cultura moderna.

Al igual que sucede en *Silvia Prieto*, en donde los objetos cobran una importancia igual a la de los sujetos, en *Los guantes mágicos* el Renault 12 modelo 89 convertido en “remise” deviene co-protagonista de la obra junto a su propietario, Alejandro. Sin embargo, en *Los guantes mágicos* esta relación entre sujeto y objeto, así como el modo en que ésta es parte de una red de relaciones sociales ya no conformada

por individuos/instituciones/roles sino por individuos/objetos/funciones, es lo que se convierte en eje de la representación. Desde el comienzo de la segunda mitad del siglo XX, con la emergencia y el definitivo establecimiento de la clase media, el automóvil se convirtió en Argentina en un símbolo de estatus y de género definitorio. Su función ha sido doble: llevar al padre de familia del hogar al trabajo y llevar a la familia de paseo durante el fin de semana o de vacaciones durante el verano. Durante las décadas del '70 y el '80, el Renault 12 se popularizó como el auto familiar por antonomasia, debido a sus características estilísticas y a su accesibilidad económica. Durante la década del 90, a medida que la clase media se fue enfrentando a la desocupación y su inevitable decadencia, una parte importante de la plaza automotriz fue reconvertida en taxis y remises. El automóvil dejó de ser tan sólo *medio de transporte* y se convirtió en *medio de vida*, o en salvavidas en el mar de fondo de la crisis. Todas las características que hicieron del Renault 12 el auto familiar ideal, lo convirtieron entonces en el mejor candidato para “aguantar” las duras condiciones de trabajo de “medio de transporte de pasajeros”. Así, la elección del Renault 12 como “coprotagonista” en *Los guantes mágicos* no es gratuita, ya que su función es connotar subrepticamente este cambio. El auto deja de ser el medio de transporte y de ocio para convertirse en un medio de trabajo.

El tradicional binomio “hogar/trabajo” se encuentra ausente en la película, en referencia indirecta a las transformaciones que sacuden a la sociedad argentina en concomitancia con los cambios a nivel global, quedando apenas esbozos del mismo: Alejandro vive en pareja, una figura social reciente en la clase media argentina, a medio camino entre el tradicional noviazgo y el matrimonio formal, y trabaja como remisero. Como espectadores, nunca tenemos la oportunidad de verlo volver a casa para disfrutar

de los tradicionales beneficios (o dificultades) del “Hogar, dulce hogar”. Por el contrario, en la secuencia introductoria, lo vemos realizar su último viaje en un viernes lluvioso y conducir luego hasta su departamento donde, sin siquiera bajarse del auto, recoge a Cecilia, su novia, para salir “a bailar o a un pub”, donde ella quiera.

La secuencia en sí no sería relevante si no fuera por la edad de Alejandro, 36 años, y del grupo que más adelante se conforma como el grupo de pares, señalando así la existencia de una franja de adultos jóvenes que, a una edad en que, generaciones anteriores, los individuos se encontraban ya establecidos profesionalmente y con una familia consolidada, en el presente llevan una vida que, a falta de un término más apropiado, podríamos caracterizar de “light”: no tienen hijos ni planes de tenerlos, no poseen casa propia sino que rentan departamentos baratos, y viven una situación laboral precaria, casi siempre en el sector de servicios a terceros. Por otro lado, este limbo etario en el que vive Alejandro, se ve reforzado por la reproducción en el espacio interior del auto de un “ambiente disco”, del que disfruta sobre todo al conducir en soledad, de noche: la música disco de estilo tecno típica de los 90, que sale del tablero iluminado y “original”, como le gusta aclarar, el deslizamiento por las avenidas de Buenos Aires y el entorno vidriado que convierte a la ciudad nocturna en otro espectáculo, se completan con un globo vidriado en miniatura que cuelga del espejo. Es evidente que algo más que el polo hogar/trabajo ha sido borrado aquí: la tradicional división tiempo y espacio laboral/tiempo y espacio de ocio también parecen confundirse. Con excepción de la discoteca, en ningún otro lugar Alejandro se siente tan cómodo y a sus anchas como cuando conduce su Renault 12. Tal y como es experimentado por el personaje, el interior de su auto, aun cuando es su “herramienta de trabajo”, le ofrece la calidez del espacio

hogareño, efecto televisivo incluido, y es fuente constante de entretenimiento, ya sea en el espectáculo de la ciudad y sus imágenes cambiante o de los pasajeros a quienes observa por el espejo retrovisor.¹⁰

Las largas secuencias que lo muestran recorriendo la ciudad son realizadas desde el interior del coche, ya sea desde la posición de copiloto o desde el asiento trasero, colocando al espectador en la posición de acompañante silencioso al mismo tiempo que la figura de Alejandro es incluida en una mezcla de travelling y barrido, enmarcada por los bordes de la ventanilla o del parabrisas. Todo el conjunto produce el efecto de que el conductor es parte integral y funcional del vehículo. La representación del acto de conducir es privada de todas las connotaciones eróticas que históricamente el cine, y más aún la publicidad, han asociado a la relación física y psicológica del hombre y el automóvil: no hay aquí velocidad, violencia, adrenalina, sexualidad. El placer que siente Alejandro es provocado justamente por sentirse una pieza más del vehículo, aunque en posición de manejarlo y personalizarlo. El auto pasa, de manera constante, de ser objeto meramente funcional (herramienta de trabajo y medio de transporte de pasajeros) a ser objeto de posesión, lo que Baudrillard denomina un “objeto-pasión”, que el sujeto arregla, clasifica, manipula (1996, 87-89) y con el que se establece una relación casi obscena, sustraída de la mirada de los otros y gozada en solitario:

¹⁰ Lo mismo ocurre con el departamento de Luis, donde el actor de películas pornográficas tiene su mini-gimnasio en el que entrena día y noche para mantenerse en forma física adecuada a las exigencias de su trabajo; o la casa de Piraña y Susana, que ha dejado de ser un *hogar* y no es más que un centro de entretenimiento en el que ambos ofician de anfitriones de cenas formales: o el espacio del avión para Valeria, la azafata, que lo describe como una “casa de muñecas”; o el parque donde Daniel pasea los perros de sus clientes. Baudrillard señala que este desdoblamiento entre hábitat funcional y hábitat “naturalizado” se debe a que el sistema se desdobla para equilibrarse en términos formalmente contradictorios y, en el fondo, complementarios. Esto “juega” sobre el conjunto de la cotidianeidad, en la estructura trabajo-ocio, en la que el ocio no es de ninguna manera un rebasamiento, ni siquiera una salida a la vida activa (1996, 81 Nota 11).

[... G]ratification flows from the fact that posesión depends, on the one hand, on the absolute singularity of each item, a singularity which puts that item on a par with an animate being -indeed, fundamentally on a par with the subject himself -and, on the other hand, on the possibility of a series, and hence of fan infinite play of substitutions (1996, 88)

Alejandro está obsesionado por mantener el auto en su condición original: “No, estéreo no tengo. Está como vino de fábrica”, le responde a Piraña cuando este le pregunta si tiene equipo de sonido. Obsesión que se evidencia en su negativa a convertirlo en taxi y en la satisfacción que siente al encontrarse con otros Renault 12 que muestran la pérdida de su condición original, exhibiendo calcomanías, vidrios espejados y ruedas deportivas. La singularidad de su Renault 12 radica en la fidelidad al modelo original y su adhesión al estilo clásico (carrocería blanca con realces en negro) lo que a su vez evidencia su fetichización del objeto y el grado de inversión libidinal que en dicha fetichización realiza. Este fanatismo por “lo original” coloca al Renault 12 de Alejandro en la posición de objeto de colección, actividad que Baudrillard relaciona con los estadios de sexualidad activa: aunque la conducta de coleccionar no reemplaza a la práctica sexual ni se dirige a la satisfacción pulsional, sí ofrece “una satisfacción reaccional no menos intensa” (1996, 87). La representación que Rejtman nos ofrece sobre la relación que establece Alejandro con su auto, que raya en el absurdo, destaca justamente que el origen de esta gratificación trasciende el imaginario mediático (velocidad, conquista del espacio y del objeto femenino, sensualidad) y radica en algo más profundo (del ser y del objeto):

se trata de una relación de posesión en la que el objeto es elevado a la categoría de ser vivo: Alejandro “escucha” a su auto y atribuye a los ruidos del motor características musicales, creación de un ser superior, digno del cuidado y el fervor que el sujeto le dedica a la vez que éste se convierte en un ser superior gracias al ejercicio mismo de ese fanatismo. De esta increíble tautología, concluye Baudrillard, se deriva la densidad de la relación con el objeto: su facilismo absurdo y la gratificación ilusoria pero intensa que provee (1996, 90).

El eje de esta relación es la *docilidad* del objeto con respecto al sujeto, característica que la distingue de la problemática relación social entre individuos. Y esta docilidad se expresa de tres modos: en la permisividad proyectual, que podríamos llamar promiscuidad objetual, que el objeto promueve en función de lograr una totalidad ambiente al tiempo que contribuye a la totalización de las imágenes del *yo*; en la facilidad con que los objetos son personalizados y cuantificados, debido a su carácter a-sexuado, por lo que devienen una fuente insuperable de confianza para el *yo* al permitir regular las neurosis cotidianas; en su capacidad reflexiva, pues ofrecen un espejo perfecto que devuelve, no las imágenes reales del *yo*, sino las imágenes deseadas, una detrás de otra, sin posibilidad de contradicción (1996, 89-91). Es justamente esta docilidad de los objetos lo que da al individuo la sensación de control absoluto al relacionarse con ellos y lo llevan a privilegiarlas por sobre las relaciones humanas que, por ser “campo de lo único y lo conflictivo” (1996, 88), no permiten la integración serial de lo singular y devienen en fuente de angustia permanente. Todo ello explica que uno de los rasgos con mayores consecuencias en los modos de socialización del capitalismo tardío es que la relación con los objetos de consumo se haya convertido en el modelo fundamental de las

formas de relación con los otros y del *ser con los otros*. *Los guantes mágicos* es más que un catálogo de objetos de consumo, como afirma Gonzalo Aguilar en su trabajo *Otros Mundos* (2006, 109); Rejtman, de la manera más sardónica, nos ofrece un panorama de los nuevos modos de relación inter-subjetiva predominantes en la década del 90.

La comunidad de conocidos que se conforma alrededor de Piraña y su mujer, Susana, resulta de una heterogeneidad y un carácter incidental extremos, lo cual determina su carácter fragmentario, frágil y absolutamente pasajero.¹¹ Se trata de una red social basada en conexiones funcionales, cuyos componentes tienden a concentrarse en torno a Piraña y Susana por ser éstos la pareja económicamente exitosa que deviene modelo para el resto. Al igual que en el mundo de los objetos de consumo que describe Baudrillard, la red social que nos muestra Rejtman presenta una distribución en función de la oposición “modelo-serie”. Las clases sociales tradicionales han sido reemplazadas por grupos de estatus, forma social que supera a la primera al presentarse a sí misma como absolutamente democrática: se trata de sistemas abiertos y aparentemente accesibles a todos, una especie particular de democracia que se basa en el discurso de *saber aprovechar las oportunidades* que el sistema brinda y en la práctica de permitir *participar* a todo el que se decida: sólo hay que conseguir el *look* adecuado, el lenguaje apropiado, las conexiones necesarias.

La clave de funcionamiento del sistema es “tener acceso a”, “participar de” y esto se logra teniendo las relaciones, los contactos, la información justos. La antigua ética del trabajo por la que supuestamente se lograba la movilidad entre clases ha sido

¹¹ Casi la misma incidentalidad que tienen los grupos de turistas que Valeria lleva y trae en los charters al spa de Brasil. El colmo de la superficialidad de estas relaciones se muestra en la decisión de los diecinueve argentinos sagitarianos que coinciden en uno de los viajes de continuar juntándose para hacer “footing” en los parques de Palermo.

reemplazada por el *sentido de la oportunidad*, del cual Piraña es un exponente. “Empezó con un quiosco en la casa de mis viejos en el 97 y mirá dónde está ahora. Tuvo la suerte que daba a la calle...”, explica su hermano Luis, quien a su vez tuvo la *oportunidad* de viajar a Canadá cuando no era nadie y ahora es estrella de películas pornográficas. Esta organización estatutaria y el deseo de ascenso social, que cada vez más toma la forma de acceso a un grupo de consumidores, se evidencia primero en el comportamiento cotidiano de los personajes que son considerados *exitosos* para pasar poco a poco a instalarse en el comportamiento del resto. Valeria, la azafata, afirma suspirando: “¡Canadá! Y yo todavía sigo varada con los charters a Brasil. Espero dejar pronto de hacer charters y cabotajes y pasar de una vez por todas a internacionales”. Susana, como trabaja en una agencia de turismo, no deja de regalar viajes para adelgazar en un spa de Brasil, con lo cual reafirma su posición privilegiada frente al resto del grupo. Alejandro incorpora esta perspectiva y termina afirmando sobre la venta de su auto: “Tengo este dinero en efectivo que ya invertí en la bolsa. Tiene sus pro y sus contra pero es la única manera de poder despegar en algún momento”.

Vivir en pareja, modo de convivencia que ha reemplazado en amplios sectores de la juventud al matrimonio tradicional, ofrece una estructura flexible, provisional y proclive a la disolución sin mayores consecuencias. Al comenzar el filme, Alejandro y Cecilia se separan sin que quede muy claro quién deja a quién y, al finalizar, Susana abandona a Piraña para refugiarse en algún lugar de Brasil sin que este último haga nada para retenerla (hay que recordar que esta pareja se presenta como ejemplo de estabilidad respecto al resto del grupo). Por otra parte, ninguna de estas parejas demuestra tener proyectos en común, habiéndose convertido en mero marco y unidad de consumo

(Baudrillard 1996, 69): Alejandro y Valeria pasan todo su tiempo en discotecas bailables, Susana y Piraña organizando cenas formales, Cecilia y Daniel consumiendo psicofármacos y whisky en los *happy hours* de los pubs. A lo largo del filme, el consumo no sólo es el motor de todas las relaciones interpersonales que se establecen sino que, al expresarlas en forma discursiva, los personajes las confirman como un efecto de transacciones económicas. Alejandro y Piraña se vuelven a ver por insistencia de este último, que está obsesionado con difundir su disco, y terminan realizando un “arreglo” en el que truecan “transporte por vivienda”. Valeria, al comentar sobre cómo se inició la relación con Alejandro, se jacta: “Todo empezó por un arreglo económico que hicimos por un viaje a Ezeiza”.

En la organización jerárquica del grupo, así como en las relaciones que se van estableciendo entre sus integrantes, no es difícil vislumbrar los rasgos que caracterizan a las relaciones que el sujeto establece con los objetos de consumo, así como la dinámica de discriminación que regula a la sociedad de consumo mediante el acceso a dichos objetos. El claro y artificial delineamiento entre una elite con acceso al consumo de objetos de lujo (Piraña y Susana con su inmensa casa de piedra en Capital Federal y sus sólidos muebles de estilo, sus viajes a Brasil, sus clases de yoga, y la posibilidad de producir arte independiente pero profesional, con conexiones en el exterior) y el resto del grupo, procura demarcar desde el principio del filme cómo se producen y circulan los significados sociales. El esquematismo del modelo basado en el acceso diferencial al consumo suntuario neutraliza las contradicciones sociales masificando en segundo término a toda una multitud “moralmente aculturada ya a los fastos de las clases privilegiadas” (Baudrillard 1997, 47). La coartada democrática que esta dinámica permite

desplegar es infinitamente superior a la de la sociedad de clases y su sistema de sufragio universal y educación pública. Se trata ahora del acceso directo y casi instantáneo mediante la mera participación. Piraña ofrece su música (“puro rock and roll”, “de producción independiente pero superprofesional”) a todos por igual, pero Rejtman, con su particular ironía, hace que todos queden sordos por igual, del mismo modo que su mujer ofrece los viajes al spa de Brasil también sin discriminar. La bolsa ofrece participación a todos los que se quieran convertir en inversionistas y dispongan de algún capital líquido o, en su defecto, de algún bien liquidable, como es el caso de Alejandro y su Renault 12. Piraña diseña demagógicamente la campaña publicitaria de los guantes mágicos: “guantes para todos”, y acusa a Alejandro de ser un egoísta por pensar sólo en su auto cuando la gente necesita abrigo. La circulación de información y significados propuestos fluye en una sola dirección, desde los que acceden al consumo suntuario hacia el resto del grupo. Así Piraña “compartirá” con Alejandro y su hermano Luis su conocimiento sobre los movimientos de la bolsa y sus contactos para obtener préstamos; Susana ofrecerá a Cecilia su conocimiento sobre los beneficios de las *happy hour*, su facilidad para obtener recetas médicas y su acceso al spa de Brasil; Valeria, a su vez, le ofrece a Susana un “upgrade” a primera clase “si hay lugar”, haciendo gala del poder que le confiere su puesto de azafata.

En ningún momento estos discursos se presentan como una imposición sino que, por el contrario, ejercen su poder de control mediante la persuasión y la seducción.

¿Quién no querría participar en la bolsa teniendo la oportunidad de duplicar o triplicar su capital? ¿Quién no aceptaría dos tragos al precio de uno, aún si se trata de un abstemio?

¿Quién no aceptaría una cena gratis en algún restaurante fino de Capital Federal, aún si se

trata de cenar con un grupo de perfectos desconocidos? ¿Por qué no aceptar el préstamo de un departamento completamente equipado (“mini-gimnasio incluido”) justo en el momento en que se lo necesita? Todo este circuito de aparentes beneficios que Piraña y su mujer *prodigan* a su alrededor, les permite, a su vez, rodearse de un grupo de personas que, sin ser sus pares, son el “espejo perfecto” que les devuelve la imagen deseada de sí mismos: su superioridad social como parte de una elite exitosa a la que el resto aspira o debería aspirar a pertenecer. Todo el grupo no es más que una colección de *acompañantes temporales*, una corte fácilmente manipulable que les brinda seguridad y promueve una totalidad-ambiente a su alrededor que les permite autoafirmarse en su posición y continuar reproduciendo los significantes sociales que constituyen su propia imagen.

Los pliegues de un arte político posmoderno

*Desde la herida mayor de este siglo (los campos de exterminio nazis),
estamos en la tentativa desesperada del cine de corregir aquello
que le es imposible aceptar: la neutralidad atroz de toda cosa.*

*La indiferencia o el desprecio del hombre por sí mismo, por los otros hombres
y por el mundo, esto es lo que a partir de ahora se trata de filmar.*

*La ciudad participa de esta retirada y el cine, que no puede hacer gran cosa allí,
despliega tesoros de puesta en escena para llegar a hacer
que toda esta indiferencia no sea indiferente para el espectador.*

(Jean-Louis Comolli, “La ciudad filmada”, 509)

En su clásico artículo “Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío”, Fredric Jameson concluye con la siguiente reflexión:

El nuevo arte político, si de hecho es posible, tendrá que agarrarse a la verdad del posmodernismo, es decir, a su objeto fundamental –el espacio mundial del capitalismo multinacional- a la vez que progresa hacia un nuevo modo todavía inimaginable de representarlo. Un modo que nos permita de nuevo empezar a comprender nuestra ubicación como sujetos individuales y colectivos y volver a conquistar la capacidad de actuar y de luchar, que actualmente está neutralizada por nuestra confusión espacial y social (1986 a, 84)

La profunda violencia con la que las estructuras espacio-temporales de la era global se impusieron en los centros urbanos arrojó a la obsolescencia nuestros sistemas tradicionales de percepción, y junto con ellos los modelos cognitivos de que disponíamos para dirigir nuestra intervención en el tejido social. Como actores sociales nos vemos desarticulados por un autoritarismo que ni siquiera podemos reconocer como tal, ya que, alejándose definitivamente del panóptico que caracterizara a anteriores formaciones históricas, se enviste de formas extremadamente seductoras que *invitan demagógicamente a sumarse a un mundo de sensaciones y de encuentros*. Es el mundo del “sensations-gatherer ego” que describe Zygmunt Bauman. Para este sujeto, el *otro* no es más que un objeto de degustación, una *impresión* cuya existencia fugaz está determinada por su capacidad para provocar interés, materia prima del regocijo o el

hastío, la satisfacción o la decepción de los sentidos. Se trata de un mundo que tiende a ser organizado estéticamente, en el que el individuo releva sensaciones: “Its charting is the play of sensation-arousal relevances, of matching objects against the sensations sought, or matching the search against the available objects’ sensation-generating capacities” (1995, 123). En él, el único miedo que surge es el de la frustración ante una experiencia desagradable (122-125)

Es esta relativamente nueva topografía social la que, como indica Jameson, debemos mapear para luego ubicar nuestras coordenadas en tanto sujetos. Si el panóptico moderno ya no nos rige, entonces ¿qué es lo que nos sujeta a un mundo que cada vez se asemeja más a una cinta de Moebius: una superficie por la que transitamos indefinidamente hacia ningún lugar?. La propuesta estética de Martín Rejtman es, en este sentido, inquietante si no reveladora de las tonalidades y matices que adopta la implementación de la globalización en el Río de la Plata y, sobre todo, de los profundos efectos que ésta tiene sobre los individuos y las interrelaciones personales. Rejtman toma esta superficialidad acuciante, según Jameson el rasgo formal más rotundo de esta nueva formación cultural correspondiente al capitalismo tardío, y, en lugar de intentar indagar sus verdades profundas o sentidos trascendentes, la convierte en el principio organizador de su representación de una nueva episteme y un nuevo sensorio caracterizados por una mutación fundamental de los objetos, producidos explícitamente como signos, y un cambio radical en la producción y el flujo de identidades. Con este gesto de apropiación estética, cuya exploración comienza ya en su corto “Dolly vuelve a casa” (1986) y continúa en *Rapado* para culminar en *Silvia Prieto* y *Los guantes mágicos*, Rejtman procura devolver al espectador cierta posibilidad de respuesta frente a la narración

cinematográfica, al provocar un malestar receptivo que la revela como un síntoma de un estado y una sociedad en crisis, y la abre así a la posibilidad de nuevas lecturas hermenéuticas.

Las películas de Rejtman no son ni superficiales ni banales, sino que trabajan con, desde y sobre la superficialidad de la realidad social (una superficialidad impuesta por el capitalismo multinacional por medio de su lógica cultural y utilizada por Rejtman como principio constructivo), y con la banalidad de una clase media individualista y mezquina (reproducida y distribuida con glamour por las múltiples formas mediáticas y retomada por Rejtman como materia prima). En las antípodas de la telenovela, género cultural masificado y diariamente distribuido por los medios audiovisuales masivos, que también se alimenta de superficialidades y estereotipos cotidianos, narrativas nostálgicas, colorinche visual, estados de ánimo eufóricos y tonos melodramáticos, Rejtman ensaya una estética de la apatía que se hace evidente sobre todo, aunque no únicamente, en el trabajo con la gestualidad y los tonos de voz. La monotonía del relato en off, la mesurada entonación que predomina en las escenas y la constante inexpresividad de los rostros, nunca expuestos en primer plano, le dan a sus filmes una densidad particular que se acentúa por el uso del plano fijo y un encuadre que hace participar del mundo diegético los bordes de la pantalla. Esta densidad, que se logra por la acumulación y el énfasis de los elementos cinematográficos puestos en juego, es justamente la que da lugar a distintas interpretaciones, a diferencia de la estética de la expresión, que postulaba la existencia de un ego monádico y moderno, sujeto alienado, anómico y proyectado hacia afuera, cuya interpretación buscaba siempre develar verdades sustanciales y profundas (Jameson 1986 a, 41).

Este mundo en el que nada es profundamente sentido aunque todo, incluyendo el estado de apatía generalizada, sea intensamente vivido, es el resultado, como indica Jameson, del proceso de desintegración afectiva y de la pérdida del sentido de la historia individual, con lo que se diluye la posibilidad de una integración social con sentido de proyección futura. Esta disolución del ego burgués implica, entre otras cosas, un cambio en las patologías culturales: pasamos del sujeto alienado al sujeto fragmentado, de la paranoia a lo esquizofrenia, de la ansiedad a la liberación eufórica. Sin embargo, no sólo la ansiedad es liberada –o tal vez deberíamos decir dislocada y reubicada- sino que cualquier otro tipo de sentimiento se despersonaliza y “flota libremente” en forma de “intensidad” (Jameson 1986 a, 41-42). Lo mismo ocurre con el pasado, que se libera de la cadena significativa producida en el relato, ya sea autobiográfico-individual o histórico-social, y se reduce a nostalgia estilística, dejando al individuo sumido en “una serie de puros presentes sin relación alguna con el tiempo” (55). La voz en off que relata cómo Silvia Prieto (SP) devino marca registrada o cómo Alejandro y su Renault 12 se separaron para siempre, aunque narre en tiempo pretérito, carece de marca alguna de distancia temporal con el presente del personaje: la voz no está cascada por la edad, por ejemplo, sino que suena al oído del espectador igual que la voz intradiegética del personaje, lo cual no hace más que sumar un grado más de densidad a la superficie de la obra.

Cualquier posibilidad de que surja un pliegue diacrónico se encuentra suprimida con calculada deliberación. Ante el inminente encuentro con quien considera su doble, Silvia Prieto (SP) rescata del ropero un elegante tapado de piel de su abuela, acto que bien hubiera podido activar algún tipo de recuerdo familiar. Por el contrario, Silvia Prieto

(SP) permanece inmune a cualquier interpelación nostálgica del objeto y se concentra, en cambio, en el modo en que este puede darle un toque de distinción frente a la otra Silvia Prieto (SP'). Más aún, no le importa en absoluto prestárselo a Brite para que salga con su exmarido, pues, "Escuchame. Yo no lo pagué". Cuando decide deshacerse del canario, se lo envía a su madre, en Mendoza; pero ella jamás piensa en visitarla. De la misma manera, cuando Alejandro se separa, su intención es volver a la casa de sus padres. Cualquiera de estos retornos a la casa materna, hubiera implicado un regreso a los lugares que más arraigo afectivo motivan (el barrio, la habitación de la niñez o la adolescencia); sin embargo, en el primer caso sólo hay un envío por correo, y en el segundo, Piraña y Susana impiden el regreso al ofrecerle a Alejandro el departamento que dejó Luis vacío al emigrar a Canadá. El encuentro entre ex-compañeros de primaria (Luis y Alejandro) y de secundaria (los personajes masculinos de *Silvia Prieto*) no da lugar a ningún tipo de evocación de memorias como se podría esperar. Por el contrario, todo se reduce a una serie de encuentros casuales en restaurantes baratos, en el caso de *Silvia Prieto*, o de cenas formales y convivencia forzada, en *Los guantes mágicos*, en los que sólo se habla de hechos fortuitos y circunstanciales. Los viajes –a Estados Unidos en el caso de Gabriel en *Silvia Prieto* y a Canadá en el caso de Cecilia en *Los guantes mágicos*- serían otra ocasión en la que surgiría la posibilidad de una reminiscencia aunque más no fuera del pasado cercano o más inmediato. Sin embargo, las preguntas que los demás les hacen quedan siempre sin respuesta, deliberadamente ignoradas por los viajeros e inmediatamente relegadas en una conversación trivial salpicada por reflexiones banales y comentarios intrascendentes.

En todos los casos, estos intersticios en los que hubiera sido posible que el pasado *se colara* dando profundidad a la vida de los personajes, son reciclados y reconvertidos en elementos funcionales que se sincronizan con el presente intradieético: la casa de la madre de Silvia Prieto es un lugar otro adonde enviar el canario que ella ya no desea;¹² la casa de los padres de Alejandro es una mera alternativa a considerar a la hora de resolver el problema de vivienda; los ex-compañeros de la escuela primaria o secundaria son refuncionalizados como compañeros de vivienda o conocidos con quienes *pasar un rato* de modo intrascendente. El tapado de la abuela pasa a formar parte de la imagen que Silvia Prieto (SP) construye de sí misma para mostrar a la otra Silvia Prieto (SP'). El viaje de Gabriel a Estados Unidos se reduce a la presencia de una muñequita que trajo para Brite y que esta regala a Silvia Prieto (SP) a la primer oportunidad por parecerle de mal gusto. A su vez, el viaje de Luis a Estados Unidos (y lo mismo ocurre con el viaje a Argentina de los rusos que viven en Canadá) se convierte en una película pornográfica que reúne al grupo de amigos.

Aunque se insiste en adjudicar a las películas de Rejtman un tono neutro y apático, resulta claro que la apatía representada en sus películas no es atribuible a Rejtman sino a la realidad argentina de los 90. La apatía es el tono elegido por el director para poner en evidencia un estado anímico social, el espíritu de una época, el tono social de indiferencia promovido desde las estructuras mediáticas masificadas y la política nacional espectacularizada al ritmo del neoliberalismo global. Es justamente el tono apático del relato lo que proscribe del plano diegético cualquier forma de manipulación

¹² En todo caso, la función aquí es extender el territorio que denota el filme hasta la cordillera; por otro lado, el viaje que hace la protagonista con el canario a Mar del Plata, lo extiende hasta el mar, los límites imaginarios de la nación argentina.

emocional, toda expresión de la épica y el pathos, dando lugar a la emergencia de un ethos en el plano de la relación productor-receptor: Rejtman se niega a usar al espectador, a manipularlo, a seducirlo, reduciendo su obra a mero objeto de consumo. Esta postura ética a nivel de la enunciación expulsa el pathos, esta vez en el sentido de pulsión de muerte, que se materializa en “el universo sublime y repetitivo de la mercancía” (Baudrillard 1997, 258).

Capítulo 2

La fantasía de la libertad en escena:
la identidad en tiempos de la globalización

“Thus one could say that what preserves the potentiality of Exchange, of a reciprocity where individuals truly emerge in their difference and their lack, is Eros –the death instinct being, inversely, that which tends to the abolition of the symbolic in the repetitive cycle of value. From this perspective, the sublime and repetitive World of commodity could well be considered the field in which the death instinct attains its fulfilment”.

(Baudrillard 1981, 208)

La dictadura del significante y los significados de la libertad

De acuerdo a Jean Baudrillard, aunque la sociedad semiúrgica se venía constituyendo desde el siglo XIX, a nivel teórico es consagrada entre 1913 y 1933 en Alemania por la escuela de la Bauhaus y su estética del diseño industrial (Baudrillard 1981, 185). En ese momento queda definitivamente abolida la división entre lo bello y lo útil, pues “todo el entorno deviene significante, objetivado como elemento de significación” (1981, 186). Hacia la misma época, comienza a erosionarse otra distinción en el campo de la estética: el binomio alta cultura/cultura popular, con lo que para fines

de los años 50, las propuestas vanguardistas que a la vuelta del siglo XX eran repudiadas por la burguesía post-victoriana (la narrativa de James Joyce, por ejemplo, o el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo), son institucionalizadas académica, crítica y comercialmente, al ser incorporadas a las pautas de inteligibilidad, el gusto y la percepción realistas (Jameson 1986 a, 30). Ambas transformaciones responden a un cambio de estatus del objeto, ya se trate de un objeto cotidiano como de uno artístico, el cual ya “no es una cosa, ni aun una categoría, es un status de sentido y una forma” (Baudrillard 1981, 186); proceso que se origina, promueve y sustenta en la voracidad del mercado consumidor, pues la demanda incesante de novedades facilita la estetización de los objetos utilitarios y la incorporación de los bienes estéticos a la producción general (Jameson 1986 a, 38). Sin embargo, aclara Jameson, no se debe olvidar que esta mutación cultural, como cualquier otra a lo largo de la historia occidental, “es la expresión [...] de toda una nueva ola de dominio económico y militar” a escala mundial, en este caso liderada por Estados Unidos (Jameson 1986 a, 31).

En efecto, “la condición posmoderna”, como la ha denominado Lyotard, no es una mera ruptura con el modernismo así como tampoco se trata de una “sociedad pos-industrial”, tal y como esta nueva formación es percibida en los países centrales (EEUU, Europa y Japón). Por el contrario, a pesar de dicha percepción, nos encontramos en lo que Jameson señala, siguiendo a Mandel, como la forma más pura del capitalismo, forma que implicaría la expansión capitalista a todos los aspectos de la vida social y a todos los rincones del planeta, barriendo con cualquier enclave de resistencia: “se podría hablar de una penetración nueva e históricamente original y de una colonización de la Naturaleza y del Inconsciente, es decir, de la destrucción de la agricultura precapitalista tercermundista

por parte de la revolución verde y del auge de los medios de comunicación y de la industria publicitaria” (Jameson 1986 a, 63-64). Esta postura coincide con la propuesta de Abril Trigo, cuando al analizar el rol económico preponderante que la cultura adquiere en la globalización afirma que la historia de la modernidad no es sino la historia del capital y su voraz colonización de la naturaleza, territorios y sociedades en busca de materias primas, recursos humanos y mercados consumidores. Así, si durante el mercantilismo se subsumió la esfera del comercio y el intercambio a la lógica de la mercancía, y durante el industrialismo se subsumió la esfera de la producción y el trabajo, durante esta última etapa, el capitalismo termina reduciendo todas las poblaciones, regiones y usos del tiempo y el espacio en “una totalización omnívora, omnipresente, que subsume hasta los más insignificantes, los más íntimos aspectos de la vida diaria bajo la lógica de la forma-mercancía y las formas del capital [...] financiero y especulativo” (2003 a, 6)¹³

Esta transformación no deja de tener profundas consecuencias sobre el modo en que los individuos se vinculan al tejido social. Mientras el énfasis del capitalismo estuvo puesto en la explotación de la capacidad de producción del ser humano, primó la racionalización del entramado social por medio de la división del trabajo y su correlato, la socialización del individuo por medio de instituciones regidas por el control de

¹³ Según Trigo, estamos frente a “la más formidable maquinaria de producción que el ser humano ha visto jamás”, cuya clave es la flexibilidad del régimen de acumulación del capital que se alimenta de la explotación combinada del trabajo material –especialmente en las periferias-, del trabajo inmaterial –especialmente en los centros- y del consumo –mayormente en los centros y en las clases pudientes de la periferia; flexibilidad posibilitada en base a la tecnología de la informática y las telecomunicaciones en combinación con la adopción de la forma más abstracta del capital: el capital financiero. Este sistema unifica áreas que otrora se hallaban discriminadas, como lo son la economía, la política, la sociedad y la cultura, y pone a ésta última en un lugar de absoluta prioridad: “La cultura, en la forma de información, ‘know-how’, software, patentes, etc., se vuelve una de las principales fuentes de capital y un medio de producción decisivo, pero aún más importante, porque la economía se halla movilizada cada vez más por el consumo, y en particular por el consumo de bienes simbólicos y servicios culturales, la cultura se vuelve el motor de una ‘nueva economía’ así como su principal indicador” (2003 a, 19).

vigilancia panóptica. Ahora, cuando el énfasis pasa a estar en la explotación de la capacidad de consumo, comienza a imponerse la división del deseo, y su reproducción en forma de necesidades, como medio de racionalización al tiempo que la socialización del individuo pasa a estar regulada por un “proceso de personalización” (Gilles Lipovetsky 1983), “Emancipación dirigida” (Baudrillard 1997, 84) o como lo denominó Marcuse “desublimación represiva” (Baudrillard 1997, 84). El nuevo terreno a conquistar en la carrera por la reproducción de las condiciones de consumo así como la producción de consumidores es la otrora denominada esfera de lo privado, en la que se desarrolla la vida íntima y cotidiana de los individuos, así como el territorio interior que la cartografía freudiana delineó hace ya más de un siglo. Para ello, es necesario que el magma de pulsiones que subyace y atraviesa el tejido represor del yo sea “liberado” mediante una cuidadosa deconstrucción de los controles morales que en el régimen panóptico moderno aseguraban la reproducción de la sociedad y sus instituciones, pero que ahora no son más que un obstáculo para la (re)producción del hombre como valor de uso, como sujeto de necesidades, como sujeto consumidor (Baudrillard 1997). Este sujeto, afirma Trigo, no es más que un “perseguidor sublimado de un imposible objeto de deseo” (2003 a, 20), el “individuo flotante” al que alude Lipovetsky (2006, 107). Siendo que el carácter ontológico del deseo es justamente no poder ser nunca satisfecho, sino reproducirse como capacidad deseante, el consumismo sólo puede conformar sujetos indefinidamente insatisfechos, cuya única constante será una profunda inestabilidad social, étnica y/o política. El consumo es, entonces, movilizador económico y función cultural pero también, continúa Trigo, campo de lucha política:

...no sólo por el acceso directo a la distribución social de bienes, sino porque el consumo –y en particular el valor simbólico que proveen los bienes culturales y materiales- crea la ilusión de tener un efecto democrático, cuando en realidad es altamente estratificante y discriminatorio. Es más, con la erosión de los estados-nacionales y sus instituciones, y la crisis de legitimidad de la política y los políticos, el consumo subsume, bajo la forma de la mercancía, el rol, los derechos y las responsabilidades de los ciudadanos. En efecto, hoy en día, los ciudadanos son cada vez más sustituidos por los consumidores, del mismo modo que las identidades se configuran cada vez más en el consumo: dime lo que consumes y te diré quién eres (Trigo 2003 a, 19).

Con esta transformación radical del régimen de acumulación capitalista, uno de los ideologemas que muta más drásticamente es el de la libertad. En los orígenes del capitalismo, la noción de libertad, ligada a otros dos ideologemas que devinieron clásicos durante la Ilustración, igualdad y fraternidad, emergió fuertemente vinculada a la emancipación de la emergente burguesía del yugo aristocrático y los dogmas religiosos, para luego cristalizar en la noción del individuo renacentista y cartesiano, racional y moderno. Serían pensadores iluministas, como Thomas Hobbes, John Locke y Jean-Jacques Rousseau, quienes elaborarían la teoría del contrato social, según la cual el individuo disfrutaría de una libertad garantizada por las leyes administradas por el estado. Todas las formas de libertad posible, pensable o deseable (desde los derechos políticos del ciudadano a la soberanía del estado moderno; desde los derechos universales del hombre a los derechos humanos) se desarrollarían y disputarían, desde entonces, articuladas a las políticas de control del cuerpo y la psiquis del sujeto. En América, el

ideal de libertad se adscribió originalmente a la emancipación de las colonias del yugo de las metrópolis y de los esclavos negros del yugo de los amos blancos. Más tarde, durante las diversas fases del neocolonialismo, se vincularía a las luchas del Tercer Mundo contra la dependencia y otras formas de sujeción imperial. En todos los casos, se entrelazó siempre estrechamente con los discursos universalistas de defensa de los derechos universales del hombre, de los derechos civiles y políticos del ciudadano, del derecho de los pueblos a la autodeterminación y la soberanía nacional.

Durante el capitalismo tardío, el concepto de libertad es desplazado del terreno de la producción y de la esfera pública, sostiene Bauman, para instalarse en la esfera privada y el terreno del consumo, adquiriendo centralidad como nexo que dispone la vida cotidiana del individuo, la sociedad y el sistema social en su conjunto (Bauman 1988, 7). La clave, entonces, es la forma que adquiere el proceso de emancipación, que encuentra sus raíces en los principios de la expansión capitalista: se trata de un proceso que se auto-instituye como gesto de “liberación” y de “otorgamiento de derechos en función de la igualdad social”. Gradualmente, el sistema fue liberando a los siervos de la gleba para convertirlos en trabajadores libres capaces de vender su fuerza de trabajo en el mercado; cuando fue necesario, liberó a las mujeres y a los niños, otorgando en su momento el derecho al sufragio a las primeras y a la educación a los segundos. Claro que esto sólo sucedió cuando tanto el voto universal como la educación gratuita y obligatoria se volvieron necesarios como mecanismos de control e integración social. Desde la década de los 60 se han dado procesos de liberación de diferentes grupos: jóvenes, mujeres, homosexuales, minorías étnicas, procesos que conllevan al mismo tiempo que el

otorgamiento de derechos, la incorporación de los mismos al mercado como fuerza de trabajo y de consumo.

Por ende, tal como explica Bauman, la libertad, lejos de ser un valor absoluto y transhistórico, es una relación social que se instaura sobre la diferencia de estatus, “que solamente adquiere sentido en oposición a alguna otra condición, pasada o presente” y que “juega un rol esencial en la estabilización y la reproducción de dicha diferenciación”. A su vez, el carácter de universal que se le adjudica coincide con el advenimiento del capitalismo expansivo, cuando ya había “adquirido el significado peculiar inextricablemente unido a las condiciones de vida en la sociedad capitalista.” (1988, 7)

Por lo general, tendemos a olvidar que el libre albedrío que la modernidad alzó como una de sus banderas ha encontrado constantemente sus límites en la sólida muralla construida por el solidario accionar del tejido del poder, las clases sociales y los múltiples aparatos de coerción social: tradiciones, religión, educación, etc. Así, la libre voluntad de los individuos se ha enfrentado a tácitos y naturalizados procesos de clasificación de acuerdo a una escala que oscila de lo altamente probable a lo francamente imposible. En palabras de Bauman, *siempre ha habido algunas voluntades más libres que otras*.

En consecuencia, en un sistema social regulado por el principio de la productividad, la libertad de elección y la regulación burocrática se sobredeterminan y dan sentido mutuamente: la libertad individual selectivamente asignada es un factor funcional que asegura la racionalidad del sistema como un todo (1988, 48). Sin embargo, con el advenimiento del capitalismo tardío y un sistema social regulado por el principio de consumitividad, el eje moral y cognitivo de la vida pasa a estar en una supuesta emancipación del individuo que adquiere la forma de la libertad de elección en el

mercado de consumo. Así, lo que liga la acción motivada del individuo con el sistema de regulación institucional y los mecanismos de integración social ya no es el trabajo sino el consumo (1988, 7; 73-4). Correlativamente, se desarrolla un régimen combinado que maximiza la efectividad de control del sistema: el método de seducción y el método panóptico actúan en forma paralela, complementaria e indirectamente proporcional.¹⁴ Grandes sectores de la población, sobre todo en las economías periféricas, carecen obviamente de dicha libertad de elección, al estar excluidos del acceso al consumo (por necesidad estructural, la globalización genera un excedente de personas con un mínimo acceso a los beneficios del paraíso consumista). Estos individuos recurren entonces al consumo simbólico vicario, pero materialmente quedan más expuestos a tipos de control disciplinarios. Sin embargo, el carácter de las instituciones que ponen en práctica dicho control ha mutado, y su principal objetivo ahora no es disciplinar al individuo para insertarlo en el mundo del trabajo sino principalmente inmovilizarlo. El ejemplo más contundente es el de las cárceles posmodernas, en las que la inactividad, por aislamiento o por superpoblación, según el punto del planeta en el que se encuentren, ha reemplazado a los planes modernos de rehabilitación del convicto y ha derivado en la *penitencialización* de la conducta de los internos (Bauman 1999, 143-145).

Estos cambios en el orden de la regulación social encuentran su correlato en una transformación de los mecanismos de construcción identitaria que es factible poner en relación con algunas de las nuevas propuestas estéticas del cine argentino contemporáneo. En efecto, aunque inmensamente heterogéneas y, en instancias,

¹⁴ Por un lado, el consumismo es un mecanismo que no sólo premia la obediencia sino que también ofrece la certeza de aprobación social y la posibilidad de expresión que en otras áreas es negada al individuo (Bauman 1988, 61).

profundamente crípticas, las obras de tendencia experimental muestran una común y evidente preocupación por mapear la tensa interacción entre emergentes escenarios globales en sus diferentes formatos locales e individuos que *se descubren* en esos escenarios con la única certeza de querer ser *libres* sin dejar de ser *ellos mismos*. Marcados por la incertidumbre que produce un mundo de ofertas infinitas y sometidos a la “tiranía de la elección” (Salecl, 2006) para poder construirse o sentirse seres singulares en una sociedad en el fondo cada vez más homogeneizada, estas subjetividades-huérfanas se deslizan en el sopor *glasé* de la indiferencia de su entorno, en un crispado presente continuo en el que toda experiencia se resuelve necesariamente en una enervante hipersensibilidad. Cómo dar con estas coordenadas subjetivas a través de la innovación estética pero sin dejar de apelar a una participación activa del espectador es el propósito de algunos de estos realizadores, tales como Esteban Sapir en *Picado Fino* (1993/96), Verónica Chen en *Vagón fumador* (2001) y Ezequiel Acuña en *Como un avión estrellado* (2005).

Picado Fino: fragmentación y cotidianeidad subvertida

“Considero el cine como algo muy amplio. Por un lado está la parte industrial, que es la parte comercial, las películas que se hacen para que la gente consuma cine; y por otro lado, el objeto de comunicación. Si por lo menos un sólo espectador se siente identificado o cambia algo en su vida; eso es lo que cuenta. Para mí esto es lo que tiene más valor, por eso creo que no me va a ir muy bien.”

Esteban Sapir, *Revista Haciendo Cine*, Octubre 1996

Realizada entre 1993 y 1996, *Picado fino*, la ópera prima de Esteban Sapir, constituye una reacción crítica no sólo al entorno social de la Argentina de los 90 sino también a un estado de cosas en el ámbito de la producción cinematográfica a nivel nacional y en el mercado mundial. Tomada por su realizador como un mero ensayo cinematográfico, la filmación se realizó de manera independiente, sin subsidios ni productora, con dinero del mismo director y la buena voluntad de profesionales amigos que disponían de tiempo libre gracias a la escasez de trabajo en la industria. A nivel argumental, *Picado Fino* está presentada en clave de choque generacional: hijo de un obrero y un ama de casa en un suburbio de Buenos Aires, Tomás Caminos es un joven judío que no estudia ni trabaja, y en el transcurso de la narración su novia le confirma que va a ser padre. Sintiendo agobiado por el ambiente familiar y la rutina de la vida cotidiana, Tomás *escapa* constantemente al centro, donde siente que *puede dejar de pensar*. Sin embargo, esta simple trama no capta la complejidad formal del filme, el cual pone en escena el modo en que los individuos, sobre todo jóvenes, son sutilmente subyugados en la sociedad de consumo.

El principio estructural que regula la obra es el de la fragmentación: desde el título, *Picado Fino*, cuya ambigüedad puede aludir a múltiples aspectos de la vida urbana (nuevas formas de sociabilidad juvenil, cultura del consumo de drogas, ruptura de lazos comunitarios tradicionales), una estética de montaje de sonido (compuesto en la película mediante la técnica del *sampleado*), una estética de montaje visual (la película se compone de 1.500 tomas, en su mayoría cortas, de planos cerrados, primeros planos y planos detalles). Todo en ella se conjuga para proyectar el mundo en clave “Tomás”:

“Tomás, el protagonista tiene casi una obsesión natural por fragmentar todo lo que le sucede y todo lo que ve a su alrededor” (Sapir 2003, 75).

Como resultado, el sentido de la historia que, como espectadores, *construimos*, no resulta de una continuidad espacio-temporal o de una sucesión causal sino de la yuxtaposición exacerbada de imágenes, sonidos y otros recursos audiovisuales, que produce una versión distorsionada del aparato cinemático mediante un montaje en forma de collage. En efecto, tanto la representación fotográfica como la cinemática, consideradas en términos de medios de reproducción mecánica, son máquinas de collage: “selecciona[n] y transfiere[n] un fragmento de un continuum visual a un nuevo contexto”, en el cual emerge un “significante remotivado” ya que no sólo se señala a sí mismo sino que, señala algo más (Ulmer 2002, 95-96).¹⁵ Este *exceso* de significado surge de la interacción del fragmento con el nuevo contexto cultural, en un proceso de montaje que altera el estatus ontológico de ambos. Se produce así un nuevo objeto que, como afirmaba Benjamin, interviene en la realidad alterándola, creando posibilidades de cambio. *Picado Fino* es resultado de ese exceso de significado que resuma no sólo de la fricción que se da entre los retazos de mundo concreto que las tomas recortan y el montaje yuxtapone, sino también de la recontextualización de los objetos cotidianos, liberados de su utilitarismo habitual, en composiciones fotográficas funcionales al sentido general de la obra¹⁶. Esta

¹⁵ Según Gregory L. Ulmer, el collage, la innovación formal más revolucionaria del siglo XX e introducida en el ‘high art’ por Braque y Picasso, fue una respuesta a la perspectiva como dominante formal y su derivado, el ilusionismo realista, que había dominado a la pintura occidental desde el renacimiento y según Ulmer, terminó por introducirse como método de construcción textual en la crítica post-estructuralista. (2002, 94)

¹⁶ Uno de los innumerables ejemplos que pueden apuntarse es la siguiente secuencia: dos huevos duros preparados para el desayuno sobre la mesa familiar y un periódico enrollado se convierten en un símbolo de los genitales masculinos; en la toma siguiente,

fragmentación de la mirada sobre la que gira la obra corresponde siempre a la perspectiva de Tomás, revelando así su situación dislocada de la realidad y la dificultad para encontrar su lugar en ella. Así, la rutina cotidiana, indicada en la repetición de una serie de escenas a lo largo del filme: desayuno familiar, citas con la novia en el bar, cerveza en el pub con los amigos, es percibida por Tomás como una monotonía irritante, sentimiento que se construye e intensifica a partir de elementos cinematográficos -composición, encuadre, sonido- y la producción mediante el montaje de una atmósfera que oscila entre la inacción más parsimoniosa y el movilidad más frenética. Hay un mundo familiar y social del que Tomás se siente alienado, un mundo que no lo contiene ni lo expresa, sino que por el contrario, le agobia. La posibilidad de que Ana esté embarazada le atormenta, porque lo atará definitivamente a un lugar, una vida y un tiempo por los que no siente ningún arraigo. El universo imaginario de las tradiciones judías preservadas por su abuela en la lectura diaria de la Torah en Hebreo, y el universo real de una familia de clase obrera alienada por la televisión, los periódicos y la rutina del trabajo, le expulsan por igual. Ambos universos están regulados por experiencias singulares de la temporalidad: el primero remite a la espera milenaria de la llegada del “Mesías”, con lo cual la dimensión del tiempo se expande a una eternidad condicionada, y el segundo refiere a la mecanización de la vida en un ciclo diario que marcha al ritmo de la fragmentación temporal en función de la productividad, laboral y biológica, de los sujetos. La articulación de ambos universos permite el funcionamiento social del individuo, en la

que es presentada sin ningún tipo de transición, muestra sobre un fondo negro, el típico símbolo del género femenino; acto seguido Ana llama a Tomás para hablar de su posible embarazo.

medida que la brutal inmanencia material del segundo cobra sentido a partir de la trascendencia imaginaria que le garantiza el primero.

Picado fino remite justamente al sentimiento de ajenidad que Tomás siente hacia esta existencia estructurada por la temporalidad de las instituciones burguesas tradicionales (familia, religión, trabajo), pero por sobre todo reconstruye el estado de angustiante asfíxia que le producen al protagonista mediante la invocación de lo sensorial en todas sus gamas y la manipulación de la percepción del tiempo. La representación del inicio del día laboral, que sucede cinco veces a lo largo del filme, comienza mucho antes de que suene la alarma que despierta a la familia: desde la madrugada la abuela lee la Torah en el patio con un rítmico murmullo. En una serie de lo que llamaré *micro-planos secuencia*¹⁷ se yuxtaponen imágenes de la abuela leyendo junto a un reloj despertador que señala las ocho menos diez y una tortuga que camina a sus pies. Cuando una gota cae en el vaso, la abuela extiende la mano para comprobar si llueve y entonces un trueno desgarrar el silencio; esta señal de una atmósfera tormentosa contradice el cielo luminoso con el que comienza la secuencia, lo que crea ambigüedad en la historia a la vez que carga de significados el resto de las imágenes. Una vez más la cámara muestra el reloj despertador, esta vez señalando las ocho menos un minuto y, finalmente, cuando dan las ocho. Una alarma estridente, que se opone al ritmo del tic-tac nocturno, se escucha durante una toma de casi quince segundos que muestra la caída del vaso sobre la tortuga mientras la abuela, sobresaltada, agita su brazo en el aire y la respiración agitada de sus

¹⁷ Llamo *micro-plano secuencia* a una toma de sólo algunos segundos de duración, filmada en plano fijo, y en la que el movimiento resulta mínimo. La minimalización del movimiento al interior de la toma altera la percepción de su duración, haciendo que parezca más larga de lo que realmente es. En este caso, al ser combinada con el ritmo frenético del montaje produce el efecto de una atmósfera de alta presión.

padres en la habitación reemplaza el ronquido anterior. De aquí en más, el reloj será una presencia constante en todas las escenas relacionadas con el trabajo y el espacio doméstico, impregnado de un sentido de alteración histérica que provoca la noción de que se trata de una cuenta regresiva y la imposición de un límite. La imagen de la tortuga, que obviamente connota duración e inmutabilidad, se cargará de significados por asociación con la abuela y la religión milenaria que esta práctica, por un lado, y con la situación de Tomás en el entorno doméstico, por el otro, aislado de todos, sumido en un silencio impenetrable y huyendo cada vez que algo se le hace insoportable.¹⁸ Finalmente, la tormenta que se anunciaba al principio nunca se desata, pero ayuda a recrea la sensación de espera ansiosa que antecede a toda tormenta de verano, promoviendo sensaciones de presión ambiental, humedad y pegajosidad de la piel que se vuelven insoportables.

Esta secuencia se repite varias veces a lo largo del filme, aunque cada vez dura menos, ya que en cada oportunidad, el paso de una escena a la otra se hace más hiático y el ritmo se acelera en relación directamente proporcional al aumento de la adicción de Tomás a la cocaína. Se representa así la sensación de alteración temporal propia de la euforia producida por la drogadicción, que contrarresta justamente el estado de quietud y abulia que le genera “este día vivido cien veces”, como él mismo lo describe, y que se ve confirmado por la presencia constante de su libro favorito, el *Ulises* de Joyce. Esta alternancia entre depresión y euforia, con la que el filme codifica el entorno de Tomás,

¹⁸ Más adelante, la tortuga se identificará con la figura de Tomás en tres escenas diferentes: cuando la madre intenta decirle algo por sobre el ruido de la aspiradora que limpia alrededor del animal; cuando Tomás se despide de ella en cuatro patas murmurándole: “Tortuga, tortuga”; y finalmente, cuando se representa la sobredosis de Tomás en tono alucinado, éste se arrastra por el piso aspirando una cargada línea de polvo blanco.

puede interpretarse como el producto de la experiencia esquizofrénica de la que habla Fredric Jameson, un estado de puro tiempo presente en que el accionar del sujeto pierde toda trascendencia temporal pero su percepción cobra una intensidad abrumadora (1986 a, 56). Sumido en un estado de insomnio que altera cada vez más sus sentidos, a Tomás todo le resulta o demasiado luminoso, o demasiado oscuro, o demasiado estridente. Percibe su entorno parcializado en detalles insignificantes y recortes sin lógica aparente que casi siempre impiden la reconstrucción de un *sentido común*. A medida que el filme avanza, y con él la adicción del personaje y su *hundimiento* en el mundo sin límites del consumo y la drogadicción, su visión se vuelve cada vez más borrosa, hasta que al final enceguece debido a la intensidad de las experiencias, efecto de una sobredosis.

Si en la fase del capitalismo industrial el principio del placer y el principio de realidad se hallaban enfrentados, haciendo necesaria la intervención coercitiva de métodos disciplinarios y una ética del trabajo, el hedonismo del consumo, al explotar “el impulso humano por el placer”, coloca a ambos principios en la misma vereda: la realidad será la búsqueda del placer, la libertad “la elección entre la mayor y la menor satisfacción”, y lo racional elegir la primera por sobre la segunda. La búsqueda de la felicidad mediante el consumo es una necesidad del sistema y una obligación para los consumidores, obligación que se presenta de dos maneras: por demanda social, que ejerce una presión simbólica, empujando a los individuos a competir por la aprobación social, la membresía simbólica a determinados grupos, y la adquisición de diferencia y distinción; y por influencia sistémica, presión del mercado, que monopoliza las definiciones de lo que es vivir bien, de las necesidades y las formas de satisfacción (Bauman 76, 1988). La paradoja es que estas presiones no son experimentadas por el sujeto como opresión, como

sumisión a “algo superior a ellos”, sino como actividades que le dan placer (comer bien, oler bien, rodearse de objetos). Como bien lo expresa Bauman, ¡con estas obligaciones quien va a necesitar derechos! (77)

Esta imagen del mundo del consumo como “playground”, así como el principio del placer que lo rige, son introyectados en *Picado Fino* no sólo como temática del mundo representado sino como parte estructural del filme, al adquirir éste la estética del videojuego. La narrativa cíclica del filme se halla organizada para reproducir la organización por niveles que presentan los diferentes mundos de los videojuegos, separados por grados de dificultad. A medida que se va subiendo de nivel, aumenta la velocidad, y el jugador, aunque gane más puntos, corre más riesgos. Mundo familiar y mundo urbano son para Tomás dos niveles diferentes. Cada día deberá vadear el *pantano* de la vida hogareña para ascender al *siguiente nivel*: el centro de la ciudad. Una vez asegurado su lugar allí, deberá sortear otro tipo de dificultades y obstáculos para pasar al *siguiente nivel*: “los países del norte”. A su vez, la composición de las tomas generales reproduce el efecto de organización espacial vertical que caracterizaba a los videojuegos de las décadas de los 80 y 90, como Mario Brothers, de Nintendo. En estos videojuegos, el espacio de la pantalla se halla dividido horizontalmente en tercios, que se diferencian por la textura que cada uno presenta, y los personajes, por su tamaño, ocupan sólo uno de los tercios. Pueden moverse hacia derecha o izquierda y hacia arriba o abajo, cambiando de “piso” según les convenga. En el filme, se puede observar este tipo de organización espacial en las tomas generales que muestran a Tomás en la ciudad.

En ambos casos, los personajes transitan de izquierda a derecha y por el piso más bajo de la pantalla,¹⁹ transmitiendo la sensación de opresión que caracteriza el estado de ánimo de Tomás cuando le toca lidiar con cuestiones laborales o familiares. A su vez, cuando Tomás se encuentra con el “diler”, éste ocupa los tres tercios de la pantalla sobre el trasfondo de la ciudad, cobrando la escena un aspecto tridimensional. Es decir, en estos momentos, este personaje en particular se encuentra totalmente inserto en el espacio urbano al que Tomás aspira a pertenecer.

El sentimiento de opresión se rebela en su punto máximo en la pesadilla que tiene Tomás luego de que Ana le confirma su embarazo.²⁰ Como en el resto de la obra, no hay transición entre el momento en que Tomás recibe la confirmación del embarazo, lo cual crea una evidente continuidad entre las circunstancias del personaje y su inconsciente, que aflora en el sueño. También en clave de videojuego, esta vez la secuencia toma el formato del famoso PacMan. En este juego, la distribución espacial genera la ilusión de la vista aérea de un laberinto por el que PacMan debe cazar fantasmas y comérselos, lo cual suma puntos al jugador. Al mismo tiempo, para mostrar el camino recorrido, PacMan devora unos circulitos de colores; cuando se han terminado los circulitos, y si los fantasmas no lo atacaron más de tres veces, se pasa al siguiente nivel. Si PacMan consigue comer alguno de los “hongos mágicos”, estos le dan fuerzas suficientes para lanzarse sobre alguno de los fantasmas y matarlo. En *Picado Fino*, la escena de la

¹⁹ Otros elementos cinematográficos ayudan a potenciar este símil con el videojuego, por ejemplo, el uso del plano fijo en ambas escenas.

²⁰ Es inevitable evocar la famosa escena de *Los olvidados* de Buñuel en la que el niño, cómplice forzado del asesinato de su amigo, abrumado por la culpa y la angustia de no encontrar una salida a su situación, sueña en clave mística con su madre muerta y el amigo asesinado. Por otra parte, la coincidencia de formato y tono alucinado entre la pesadilla del aborto y el golpe fallido pareciera indicar que aun cuando Tomás percibe su vida como un juego en el que las exigencias no se hacen evidentes, su obligación será jugar hasta el límite de su propio cuerpo.

pesadilla tiene lugar en un supermercado, cuyos pasillos y estantes de mercadería evocan el laberinto de PacMan. Tomás encuentra allí a Ana con un embarazo avanzado y la persigue con dos agujas de tejer en la mano.²¹ Esta le arroja paquetes y ante cada golpe que le asesta a Tomás, se escucha el sonido típico de los videojuegos, que marcan la suma de puntos. Finalmente, Ana se escuda con un paquete de harina “La Favorita”, este se rompe y cuando la chica corre, deja como rastro una larga línea blanca, que en todo el filme hace referencia al modo de consumo más común de la cocaína: picada fina y aspirada por la nariz. Tomás la persigue y arrincona contra uno de los refrigeradores de lácteos, donde finalmente le clava las agujas en su vientre, para luego verse el rostro de la chica bañado en leche. La vista aérea es reemplazada aquí por el plano oblicuo de una cámara de vigilancia, de la que Tomás hace caso omiso.

La tremenda violencia de la escena, aunque inserta de modo silencioso en espacios y situaciones de la vida cotidiana, es potenciada aquí mediante el uso del formato de videojuego. Objetos aparentemente inocuos, de uso cotidiano, como agujas de tejer, una bolsa de harina, un sobre de leche, que tradicionalmente se han utilizado en la estética moderna para connotar la supuesta seguridad y amor del hogar, son puestos aquí como denuncia del *lado oscuro* de la cotidianidad. Así, las agujas de tejer hacen referencia a uno de los modos más comunes de provocar abortos instantáneos entre las adolescentes; la harina es reducida a una sinécdoque de la cocaína; la leche, uno de los

²¹ En Argentina, la irresponsabilidad del sistema sanitario y educativo en cuanto a la información sobre prevención de embarazos no deseados lleva a que 500.000 embarazos terminen en aborto, sobre un total de 1.200.000 anuales, muchos de ellos en condiciones sanitarias inhumanas. Sobre todo entre la población adolescente se utilizan métodos como la introducción en la vagina de una sonda, agujas de tejer o un ramito de perejil, provocando serias consecuencias en las mujeres, incluida la muerte (Carbajal 2005).

símbolos más prístinos de la maternidad, la niñez y la pureza, se asocia con la muerte. El tipo de música que acompaña toda la secuencia, y que remeda a la música de los videojuegos de 8 o 16 bits producida con el sistema MIDI (Musical Instrument Digital Interface), agudiza la ironía que atraviesa toda la secuencia. El espectador es colocado en el punto de vista de la cámara de vigilancia -el panóptico social, una especie de lugar vacío- desde el cual debe observar, impotente, cómo aquello que se considera ilegal en la sociedad argentina –aborto, comercialización de drogas- ocurre ante sus ojos en la cotidianeidad del supermercado y legitimado por el tácito pacto del silencio social. La impunidad del crimen es puesta en escena mediante la total indiferencia de Tomás hacia este ojo mudo, al que por un instante mira directa, desafiante, displicentemente.

Esta incorporación de la pesadilla en clave de videojuego resulta más que significativa. Como afirma Slavoj Žižek, siguiendo a Jacques Lacan, en el momento de los sueños es cuando más cerca estamos de lo real (1989, 47). Tomás percibe a Ana como un obstáculo para la búsqueda del placer, que se ha convertido en su única realidad. La libertad de la que cree gozar en la ciudad, traducida en viajes en motocicleta a alta velocidad y el vértigo que le proporciona el consumo de cocaína, se ve reducida a una mera elección entre situaciones que le brindan o no satisfacción. Lo racional, para el protagonista, será entonces eliminar aquello que no le produzca satisfacción inmediata, lo cual implica terminar con el embarazo de Ana. Lo que Tomás no puede percibir es de qué modo y hasta qué punto se encuentra igualmente atrapado en el mundo del consumo y las sensaciones de placer que éste le produce. Y a esto parece dirigirse la representación del “golpe fallido” del final en el mismo estilo alucinado que la pesadilla y también en clave de videojuego. Esta vez el formato elegido es el de los juegos Saga Rally, que simulan

una carrera de autos del Grand Prix, el favorito del protagonista. Mientras la población se encuentra inmovilizada por un eclipse que los medios se encargan de convertir en un gran acontecimiento, Tomás deberá llevar dos paquetes de cocaína –“kilo y medio, picado fino”- a una fábrica de lácteos. Por la razón que fuere, y que la película no explicita, Tomás termina por ser víctima de una sobredosis, de la que no muere, pero queda ciego. La representación combina el recorrido en moto a alta velocidad por la ciudad y vistas aéreas de Tomás corriendo entre grupos de personas inmóviles, momentáneamente cegadas por el eclipse. En un momento, uno de los paquetes se rompe al rozar un cochecito de bebé y entonces Tomás desacelera el paso, mientras comienza a dejar una gruesa línea blanca detrás de sí. Los sonidos de los pasos de Tomás son reemplazados sucesivamente por la misma música que acompañaba la pesadilla, por el ruido que indica en los videojuegos que alguien ha ganado puntos y, finalmente, por el ruido de una aspiradora que hace que Tomás se de vuelta para ver qué sucede. Al ver que un camión-aspiradora gigantesco comienza a aspirar la línea de polvo blanco, se coloca en cuatro patas y comienza él mismo a aspirar la línea pero en sentido contrario, hasta confundirse su imagen con la de la máquina. La *racional* elección de Tomás por aquello que le produce la mayor satisfacción lo lleva a descubrir que el límite del mundo del consumo se encuentra en su propio cuerpo.

El imperio de las sensaciones en *Vagón fumador*: el goce como mandato

Si *Picado Fino* es una frenética huída de la opresión que ejercen las instituciones tradicionales (familia, escuela, religión, trabajo) en busca de las supuestas *libertades* infinitas ofrecidas por el mundo del consumo, *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2001),

resulta un extraño recorrido por la superficie de una sociedad en la que la coerción del orden panóptico ha sido reemplazada por la estrategia de la seducción: “una existencia a la carta [que] propone [...] más para que uno decida más [...], que sustitu[ye] la sujeción uniforme por la libre elección, la homogeneidad por la pluralidad, la austeridad por la realización de los deseos” (Lipovetski 2006,19). El orden simbólico que las instituciones modernas materializaban y que era el garante más sólido con el que el sujeto contaba para establecer las coordenadas de su realidad, parece haber sido suprimido, para dar lugar a un inmenso espacio de juego regido por las reglas de la seducción y la búsqueda incesante del placer, directa o vicariamente. En una Buenos Aires nocturna, reconcentrada en sus iluminadas peatonales, grandes avenidas y plazas principales, Reny, la joven cantante de una banda de música, se obsesiona por Andrés, un taxi boy que atiende a sus clientes en los cajeros automáticos. Por algún tiempo, mantienen algo parecido a una relación de noviazgo que se desarrolla completamente en lugares públicos, especialmente calles, peatonales, plazas, pizzerías, obras en construcción y terrazas. Todo en *Vagón fumador* es ambiguo e indeterminado. Como espectadores, no logramos reconstruir cuánto tiempo transcurre en esta relación ni el orden cronológico en el que los hechos se suceden. Tampoco sabemos hasta qué grado incuba la violencia en la relación, ni la razones por las que Reny, finalmente, decide dejar a Andrés e irse de Buenos Aires. Es justamente esta ambigüedad la que, a través del uso diferencial de los elementos cinematográficos, permite surgir en la superficie del filme la trama de estos sujetos marcados como detrito y surcados por la sociedad de consumo, posibilitando la reflexión sobre su particular modo de relacionarse.

Los jóvenes se conocen cuando Reny, al ver la desinhibición con la que Andrés mantiene un intercambio sexual con otro muchacho en un cajero automático, provoca el encuentro. Desde el primer momento, el filme establece una diferencia cromática y sonora entre el mundo de Reny y el de Andrés. El primero es un universo de colores fuertes que se difuminan bajo las luces de neón, en tanto que el segundo es visto en tonos de grises a través de la cámara de vigilancia del cajero automático. En este lugar, las voces adquieren el tono artificial de una grabación que se asemeja al de la voz que atiende a Reny cuando ésta llama a la compañía de su tarjeta de crédito para cambiar el código de extracción de dinero. El breve cortejo amoroso que tiene lugar en el cajero termina con una especie de arreglo para futuros encuentros programados según el azar: Andrés se queda con la tarjeta de Reny y ésta, para recuperarla, debe buscarlo por los cajeros. La pregunta surge casi por obligación, ¿cómo puede leerse esta situación en relación con el modo en que nos constituimos como sujetos en una sociedad regida por la seducción? ¿Cuál es el lugar del *otro* en nuestras relaciones, ya se sea amorosas, amistosas, o familiares, ante la sobreoferta de bienes y de signos y la demanda imperiosa de goce absoluto?

Primordialmente, todo sujeto es sujeto de una falta, un vacío: la imposibilidad de responder al cuestionamiento del Otro (Žižek 1989, 178) que, antecediendo a cualquier operación de subjetivación, lo constituye y resiste cualquier intento de simbolización. En la constante búsqueda de sutura de dicha falta, el sujeto se identifica con el entorno significativo, es decir responde a la llamada del tejido ideológico que conforma su realidad, operación que Louis Althusser denominó *interpelación*, inscribiéndose así en la trama social (1971). El sujeto es entonces cargado con un mandato arbitrario pero a la vez

enigmático que se le vuelve insoportable al generar un cuestionamiento sobre el propio ser: ¿qué quiere (el Otro) de mí? (Žižek 1989, 113); situación sin respuesta, ante la cual su única defensa es la construcción de una trama fantástica a través de la que, al tiempo que se bloquea la incertidumbre que produce el deseo del otro, se constituyen los principios del propio deseo (Žižek 1989, 116). Aquí es donde se determinaría la matriz relacional del sujeto con su entorno: toda relación es por sobre todo el resultado de la interpretación del deseo del otro; toda relación con los *otros* (amigos/as, novios/as, familiares, etc) se encuentra parametrada por los rasgos determinados en la interpretación del deseo del Otro. Ahora bien, el proceso de identificación es el resultado de una doble articulación: el ideal del ego, o identidad constituida, es la imagen con la que nos volvemos deseables a nosotros mismos; por el contrario, el ego ideal, o identidad constitutiva, es el lugar desde el que nos sentimos observados y que nos hace dignos de amor. En otras palabras, la primera respondería a la pregunta “¿qué me produce placer?” y la segunda “¿a quién me produce placer producirle placer?”. La identificación constituida, lo Imaginario lacaniano, “fomenta la inversión libidinal que nos despiertan los objetos: simpatía, miedo, hostilidad, ira, aburrimiento, desinterés”, mientras que la identificación constitutiva, lo simbólico lacaniano, “hace posible que el sujeto se adecue a la coerción socio-cultural y se asimile a los objetos circundantes” (Trigo 2003 b, 78).

Debido a que la percepción que tenemos de nosotros mismos está indefectiblemente determinada por el lenguaje y la cultura, la identificación imaginaria se encuentra siempre sostenida por la identificación simbólica (Žižek 1989, 108; Salecl 2004 145). Sin embargo, la sociedad de la publicidad ha inyectado un nuevo giro en la economía del proceso de identificación. Se trata de un corrimiento en el énfasis que

ponemos en las preguntas ya mencionadas: ¿qué me produce placer?, nivel imaginario del proceso de identificación, y ¿a quién me produce placer producirle placer?, nivel simbólico del proceso de identificación. A un ritmo constante y creciente, la sociedad de consumo ha promovido el nuevo mandato social: “Sé tú mismo”, y ha homogeneizado el sentido de la libertad, reduciéndolo a la libertad de expresión individual mediante el consumo de productos que son, primordialmente, signos. Como consecuencia, las narraciones fantasiosas con las que intentamos dar respuesta a nuestra existencia y en las que se conforma nuestro deseo se estructuran cada vez de manera más cerrada alrededor de la primera de las preguntas, ¿qué me produce placer?, haciendo que la respuesta a la segunda, ¿a quién me produce placer producirle placer?, sea cada vez con más intensidad: “A mí mismo”.²²

Se produce entonces una fusión virtual del lugar en el cual solíamos ubicar la mirada del Otro con el espacio del ego. La acción combinada de la explotación del antojo en el proceso de desublimación dirigida y la preeminencia de la identificación imaginaria por sobre la simbólica, que implica el desvanecimiento virtual del *Otro* y la consecuente erosión de los *otros*, tiene como efecto la producción de un sujeto que implota: la narración fantasiosa que, en el proceso dialógico de negociación intersubjetiva, le garantizaba la identidad (en el sentido de “ser él mismo” en todas las circunstancias vividas, permanecer *el mismo* en su devenir temporal), se hace trizas convirtiéndolo en lo que Gilles Lipovetsky llama un individuo flotante: “un espacio [...] sin fijación ni

²² Como sugiere Renata Salecl: “Si bien no es exacto sugerir que los sujetos viven en un dominio imaginario donde lo simbólico ya no opera, no se puede menos que concluir que lo simbólico hoy en día (por ejemplo, los medios masivos de comunicación) promueven la identificación imaginaria del sujeto, de tal modo que se provoca una obsesión desbordante por la creación de la imagen perfecta” (2004, 145).

referencia, una disponibilidad pura, adaptada a la aceleración de las combinaciones, a la fluidez de nuestros sistemas...” (2006, 58). El sujeto, entonces, se *des-subjetiviza*, se libera de las ataduras que una fuerte identificación simbólica implican; sin embargo, con esta liberación es asaltado por un sentimiento de profunda inadecuación a su entorno. De ahora en más, replegado sobre su propio eje y atrapado por la búsqueda de un puro placer narcisista, se verá obligado a aliviar el malestar en la re-producción masiva de imágenes de sí mismo, quedando a merced de una sobrecarga de flujo libidinal, ya que el mecanismo de subjetivación ha entrado en cortocircuito. Esta producción imagética se alimenta del consumo masivo de signos y desata el impulso hacia un consumo irrestringido de bienes y de signos.

El resultado de este colapso, así como la percepción del mundo que genera, es lo que cobra materialidad audiovisual en *Vagón fumador*, cuyos personajes fluyen aparentemente libres y buscando generar situaciones autocomplacientes en el escenario hiperurbanizado de Capital Federal, tomado como “playground” nocturno. Es el universo del “sensation-gatherer ego”, como lo llama Zygmunt Bauman, que, producto de la privatización de la reproducción de las condiciones de vida social y del temor hacia el “sentimiento de inadecuación”, está siempre en carrera por auto-formatearse, por singularizarse (1995, 115). Capital Federal de noche es “distinta”, está vacía, y así la quiere Reny, que no soporta la multitud y el ajetreo diurnos. El sobrante, lo que no cuenta, puede desaparecer para ella mediante una operación mental. Sin embargo, cuando conoce a Andrés tiene que entrenar sus ojos para poder encontrarlo, abriéndose ante ella un mundo paralelo en el que va adentrándose paulatinamente.

Mediante el cuidadoso acoplamiento de imagen y sonido, así como una meticulosa manipulación de los recursos fotográficos, Verónica Chen va cartografiando las nuevas experiencias de Reny traducidas en sensaciones visuales y auditivas. La búsqueda se presenta con paneos en cámara lenta de fachadas edilicias encendidas por el neón de los letreros que anuncian la omnipresencia del capital financiero, acoplados a un sonido sordo y acuoso, estilo música “ambient”. Se transmite así el disfrute que provoca el recorrido de la vista por un ambiente que tiene más de acuático que de terrestre. La experiencia de su noche de prostitución es introducida por una secuencia que bien puede describirse en términos de un videoclip musical: se intercalan escenas de Reny ejecutando uno de sus temas en público con escenas de ella y Andrés con el resto de los jóvenes prostitutas recorriendo en auto las calles de Buenos Aires. El tono triste, casi melancólico, del tema musical, contrasta con las escenas eróticas de caricias y besos que se dan en el espacio agobiante del vehículo, a lo que se suma la sensación de humedad que provoca la garúa constante bajo la que transcurre la secuencia. A su vez, la secuencia que muestra a Reny caminando sola luego de atender a su cliente junto con Andrés, vuelve a estar acompañada del tema musical estilo “ambient”, pero aquí sus tonos lúgubres se hallan realzados mientras que las imágenes se hallan fuera de foco, lo cual provoca una sensación de absoluto extrañamiento que llega por momentos al vértigo y transmite un incierto malestar.

De la misma manera se registran las sensaciones que conforman el universo de Andrés. Las secuencias en los cajeros automáticos se presentan en escala de grises en una calidad fotográfica y sonora que simula la grabación de una cámara de vigilancia. El sonido metálico y distante de las voces que caracteriza estas grabaciones, combinado con

el fuerte contraste que se da entre el interior de los cajeros y el colorido violento que lo enmarca, transmite una profunda sensación de frialdad. Las escenas que muestran a Andrés jugando a los videojuegos en una galería se presentan descoloridas y con cierta indefinición de bordes, por alteración del contraste, de tal modo que se acercan al efecto de la imagen “pixelada” de los juegos computarizados. En este caso, el sonido del juego invade por completo la escena, provocando la sensación de completa absorción que provocan los videojuegos. En las secuencias de identificación de clientes, el primer plano de la mirada acechante de Andrés se alterna con una cámara en mano que, en sus movimientos nerviosos, capta cuerpos en movimiento que entran y salen de foco mientras el fondo se vuelve borroso. La música es sobre todo de percusión y presenta un ritmo acelerado. El conjunto emula la sobrecarga de adrenalina y el consecuente estado de alerta que provoca la experiencia de una cacería.

Para ambos protagonistas todo parece indicar que el mundo material, en el que se confunden objetos y seres humanos, se despliega ante ellos para la exclusiva satisfacción de sus caprichos. Como explica Bauman, el *otro* del “sensation-gatherer ego” es un objeto de degustación cuya existencia deriva del interés que suscita, entrando al mundo del ego como instrumento de placer o displacer. Terreno de exploración y aventura, el *otro* es monitoreado y evaluado por la profundidad de sensaciones que estimula, es decir, por el efecto que tiene sobre la sensualidad del sujeto (1995, 122-125). Así, el ego posmoderno, lejos de encontrar en el *otro* una fuente de *responsabilidad*, sólo lo reconoce como fuente de sensaciones, provocando que un amplio sector de interacciones humanas quede por fuera de cualquier enjuiciamiento moral. Es esta separación entre la acción y la moral, que Bauman denomina “adiaforización”, parte de lo que se percibe

como una profundización de las libertades del sujeto en la sociedad de consumo, que ha conducido a un aumento de la violencia en la esfera de la vida cotidiana. En *Vagón fumador*, hay una secuencia específica que parece provocar una reflexión en este sentido. Una noche en que Andrés decide no trabajar, invita a Reny a una solitaria piscina de natación. En determinado momento, luego de haber jugado en el agua y de haberse contado historias sobre documentales televisivos, los dos jóvenes se encuentran parados contra una pared, uno junto al otro, sin mirarse, mientras sobre sus cuerpos se refleja el agua de la pileta. No se hablan, pero sus voces se escuchan superpuestas a una imagen de Andrés y Reny que bien pudiera ser la foto de una propaganda en una revista de modas:

Reny: Me hacés mal pero creo que eso es bueno...

Andrés: Vos también me hacés mal y no sé si eso es bueno...

Reny: Yo no quiero olvidarte...

Andrés: Yo no quiero extrañarte...

Acto seguido, se los ve envueltos en una confusa trifulca en la que Andrés sumerge a Reny varias veces debajo del agua y no la deja respirar, sin quedar claro si se trata de un juego o de una escena de violencia. La acelerada música de cacería reemplaza a los toques de música “ambient” que sutilmente acompañaba las escenas anteriores. La persecución parece extenderse a los ascensores del edificio, y alterna con escenas de Andrés en la calle, parado contra un quiosco de revistas, mirando al vacío y con un gesto que denota cierta preocupación. Sin embargo, esta no tarda en esfumarse y Andrés

termina por sacar del cajero el dinero de Reny para comprar ropa elegante y pagar una salida con el grupo de taxi boys.

Aparentemente, cuando Reny se convierte en un obstáculo para él, Andrés no siente reparos en sacársela del medio. Y es que la mayor urgencia del sujeto posmoderno es cómo evitar el estancamiento y mantener abierto el juego de las posibilidades (Bauman 1995, 81). Y ya que no se encuentra atado por responsabilidad moral alguna, todo aquello que obstruya dichas posibilidades, incluso el *otro*, es descartable. La escena final, antes de dejar definitivamente Buenos Aires, es precisamente aquella en la que la postura de Andrés respecto de la responsabilidad de sus actos queda clara: “No me interesa la dignidad. Creo que no es importante. Sólo te trae problemas. Confusión. ¿Dignidad? ¿Qué dignidad? Yo digo que sí, sí a todo. Después... no sé... después me voy.”

Como dije anteriormente, el orden en el que se muestran los hechos no necesariamente coincide con un orden cronológico, sino que más bien parece responder a la organización que Reny les otorga cuando reflexiona a posteriori sobre la experiencia de su relación con Andrés y que es desatada por un corte que se hace por accidente en la muñeca. Todo el filme se presenta como un andamiaje muy ambiguo en que las cosas suceden sin orden y sin presentar resolución narrativa alguna, lo que permite que su devenir se reconcentre en las sensaciones de los personajes, traducidas a un singular código audiovisual. Cuando Reny se corta la muñeca al resbalar en el baño, su primera reacción es llevarse la herida a la boca, para luego abstraerse en la contemplación de la sangre que mana de ella y se expande en el agua de la bañera. El filme volverá a esta imagen dos veces más, hacia la mitad y hacia el final, justo antes de ver a Reny con la muñeca vendada viajando en tren, lo cual permite conjeturar que la historia que se nos ha

contado es producto de su reflexión. Esto explicaría la acumulación de escenas de violencia que hay hacia el final y que, más que narrar hechos transmiten la opresiva sensación de que *algo* violento y traumático ha ocurrido. Podríamos suponer que Reny logra repensar su situación y como consecuencia toma la decisión de partir, sin embargo no parece tratarse de una reflexión crítica sino que más bien toma la forma de un sinsabor, como el que provoca la sangre de su herida cuando se la lleva a la boca. Andrés dejó de ser la fascinante promesa de sensaciones desconocidas para convertirse en una experiencia desagradable y áspera que la ha dejado frustrada y vacía.

Como un avión estrellado: el malestar de un cine bipolar

Como un avión estrellado, el segundo largometraje de Ezequiel Acuña,²³ puede leerse como la contracara de *Vagón fumador*, si nos preguntamos qué es lo que sucede con la cartografía de la *otredad*, cuando prevalece la tendencia narcisista de la que el “*sensation-gatherer ego*” es una manifestación. Introduciéndose en el territorio post-adolescente de Nico, el filme de Acuña recorre el mapa de sus relaciones frustradas: con unos padres muertos en un accidente, con un hermano ensimismado en la pérdida, con un amigo adicto siempre al borde del abismo, con una amiga que nunca llega a convertirse en su novia. Aquí, al igual que sucede en *Vagón fumador*, se explota al máximo la capacidad expresiva de la cinematografía, sobre todo la tonalidad cromática y el uso del sonido para proponer un contrapunto que, poniendo en juego lo sensorial, recrea el choque con un entorno social que resuma indiferencia.

²³ Su opera prima fue *Nadar solo* (2003), con una temática similar: un adolescente de Capital Federal cuya comunicación con su familia es nula, ha sido expulsado del colegio y decide salir en busca de un hermano cuyo paradero desconoce.

La película comienza con el encuentro fortuito de Nico y Luchi en el aeropuerto de Santiago de Chile, ambos en viaje desde Valdivia a Buenos Aires. Sin embargo, casi inmediatamente esta escena se tiñe de ambigüedad, al yuxtaponerse con otra escena en el mismo aeropuerto que revela la mirada arrobada de Nico sobre la muchacha, en cámara lenta y con música de fondo, que reemplaza el ruido de la sala de espera. Acto seguido y sin transiciones, vemos a Nico en una disquería escuchando, con auriculares, la misma música que acompañaba la escena anterior. Dos veces más aparecerá esta escena de Nico en la disquería, absorbido en sus recuerdos mientras escucha música, hacia la mitad del filme y al final, como si la narración que comienza con un promisorio encuentro hubiera sido desde el principio un pasado vivenciado como puro presente, o si se quiere como un presente marcado por el fracaso de una experiencia pasajera. La primera de estas secuencias es abruptamente interrumpida por la irrupción de Santiago, el mejor amigo de Nico, con quien se pone en escena una suerte de pendulación de sensaciones precisamente opuestas a las que produce la presencia de Luchi, pues Santi es puro roce y exabruptos de mofa y violencia. Junto a él, el áspero ruido ambiental invade la escena y todo deriva en una insoportable tensión que en el mejor de los casos termina en una andanada de expresiones irreverentes.

Cada uno de los extremos de esta pendulación en la vida de Nico se corresponde con espacios, tonalidades cromáticas y sonidos que en la economía general del filme terminan por oponerse. Con Santi, Nico recorre despersonalizados centros de consumo urbano como las disquerías, las farmacias y los kioscos de autoservicio de las gasolineras. Allí, todo está invadido por el brillo glaseado del plástico (envoltorios *blisters*, sillas fijas, cajas de discos compactos) y del vidrio de los expositores donde se repiten los productos

multicolores (desde bebidas hasta medicamentos). Cada lugar se despliega en toda su transparencia por medio de grandes frentes vidriados que permiten ver cómo, en las calles, el brillo se reproduce en las impecables carrocerías de los autos. En estas secuencias, lo táctil y lo sonoro cobran un énfasis especial: la exacerbación del brillo plástico evoca la fría suavidad que este material tiene al tacto, al tiempo que el recorrido voluntariamente descuidado e histérico que Santi hace por los expositores de productos crispera los oídos. Cajas plásticas que se golpean en un montón revuelto, latas que se abren, tabletas de pastillas que se manosean con premura: todo señala un mundo en el que la sobreoferta de productos crispera al extremo la existencia, anula la posibilidad de sorpresas y provoca el desdén hacia los objetos. La provocación de Santi hacia los *guardianes* de la propiedad privada anónima (cajeras de minimercados, guardias de seguridad) bordea el delito: desde bombones importados hasta el uso sin autorización de la tarjeta de crédito del novio de su madre, el robo es el único gesto personal que provoca algún tipo de reacción hacia su presencia predatoria y desaprensiva en estos lugares. En el otro extremo del péndulo se encuentra Luchi, la joven chilena que fascinara a Nico desde el primer encuentro. Su acento chileno es el rasgo que transporta a Nico hasta su padre muerto y los veraneos familiares en Valdivia, mientras que su devoción por seres indefensos como su conejo Benito, su sobrino, o las plantas del vivero, le provocan efluvios de ternura que se apura a reprimir. A pesar de la distancia que evidentemente pone Luchi, Nico logra concretar algunos encuentros, siempre en lugares donde la naturaleza aflora en toda su domesticación urbana: la veterinaria, una florería, el vivero, el jardín botánico, un parque. Aquí el filme privilegia el tono mate del escenario, cuyos colores predominantes son el verde vegetal y el marrón tierra, y el sonido de pájaros en libertad que acompañan el

ritmo calmo y sosegado que inspira Luchi. La sensación de bienestar que Nico experimenta con ella se traduce de manera intensa en escenas que resultan ambiguas, pues podrían ser momentos realmente compartidos o podrían ser tan sólo el modo en que Nico los recuerda. Aunque aún se usa el tono mate, el marcado contraste de los colores y los primeros planos en cámara lenta, sumados a una música estilo “ambient”, transmiten vívidamente el estado de euforia que Luchi le provoca.

Entre estos dos estados extremos en los que Nico se balancea, el filme presenta el espacio doméstico, materializado en un departamento que comparte con su hermano mayor, Francis, desde que sus padres murieran en un accidente con su avioneta. Es en este espacio donde Nico va a encontrar un canal para expresar su frustración en una constante lucha por lograr que su hermano asuma la responsabilidad que sin querer ha heredado con la muerte de sus progenitores. La relación entre Nico y Francis gira en torno a una retahíla de discusiones sobre las dos propiedades que han heredado: Nico exige que se arregle la pared de su cuarto en el departamento en el que viven y Francis sólo atina a mantener al día los impuestos y servicios de la casa familiar de veraneo en Valdivia. Una sutilísima cámara en mano que, sin embargo, no deja de transmitir cierto nerviosismo, y los planos cerrados y cortos que impiden reconstruir la totalidad del espacio en el que se mueven los personajes, carga de una aspereza irritante las continuas discusiones. Desde la muerte de sus padres, Francis se hunde en una identificación imaginaria con sus progenitores –continúa atendiendo la veterinaria de su papá, se reúne con los amigos de su padre a jugar squash y comer asados, se empecina en mantener la casa de Valdivia- pero se niega a ocupar el lugar simbólico de padre de familia que otorgaría cierta estabilidad a la orfandad de Nico.

Es evidente que la obra de Acuña traduce cada una de las relaciones afectivas de Nico a un código combinado de sensaciones táctiles y auditivas que pulsán con intensidad en los lugares por los que circulan los personajes: la suavidad fría y efímera de los espacios de consumo crispada por el ruido crujiente de envoltorios plásticos y metalizados (relación con su amigo Santi); la aspereza dura y constante del espacio familiar exacerbada por voces nerviosas y los silencios obligados (relación con su hermano Francis); la calidez blanda y tierna de la naturaleza domesticada e introyectada al interior del espacio urbano (relación con su no-novia Luchi).

Como en los filmes analizados en las secciones anteriores, es posible asociar esta particular articulación de significantes materiales (rasgos visuales y auditivos tratados cinematográficamente) a una manifestación, en el terreno cultural, de las tendencias esquizoides que surcan el tejido social cuando el repliegue narcisista del sujeto sobre sí mismo bloquea su relación con el *otro*. En efecto, la disolución de la identidad rígida del ego por erosión de sus referentes, y su consecuente conversión a individuo flotante, lo liberan de la influencia del *otro* al mismo tiempo que erosionan cualquier forma de alteridad (Lipovetski 2006, 58-59). Es un complejo movimiento, que si bien se realiza en varios niveles, no deja de constituir un circuito que se retroalimenta: mientras los puntos tradicionales de identificación simbólica se adelgazan hasta perder primacía en la economía del proceso de subjetivación, el ego cobra una densidad insoportable en detrimento de la extensión del terreno de interacción social; esto, a su vez, provoca que, en el plano pragmático, los *otros* pierdan peso específico, creando aún más vacantes de referencialidad para el sujeto. Estas vacantes pueden interpretarse como el “quiebre en la cadena de significación” que describe Jameson: “[a breakdown] in the interlocking

syntagmatic series of signifiers which constitute an utterance or a meaning” (2003, 26). Siendo que la significación es un efecto que surge sólo como consecuencia de la interacción de los significantes entre sí, si la cadena se interrumpe, surge entonces la esquizofrenia en la forma de *escombros de significantes* cuya interrelación ha desaparecido. Para Jameson, esta interrupción en el sintagma, que por fuerza funciona como una sucesión temporal e impone un pasado, un presente y un futuro en la expresión lingüística, implica la imposibilidad para el sujeto de articular su experiencia biográfica a nivel psíquico, articulación que sería garante de su identidad (27). Esta desarticulación de lo temporal libera el tiempo presente de las intencionalidades que lo atravesaban a raíz de su articulación con el pasado y el futuro y lo convierten en un “espacio de praxis” absoluto que absorbe al sujeto “with undescrivable vividness, a materiality of perception properly overwhelming, which effectively dramatizes the power of the material [...] signifier in isolation” (27). Así, sumida en una serie de presentes continuos, la experiencia que el sujeto obtiene de su entorno adquiere una materialidad sensorial de extrema densidad que conlleva, al mismo tiempo, “una carga misteriosa de afecto” y que, según Jameson, en términos descriptivos, puede conducir a la ansiedad y la pérdida de realidad, o hacia una euforia alucinógena e intoxicante.

Estos son justamente los dos polos entre los que vemos pendular la vida de Nico, presentados de tal modo que la experiencia del espectador se transforma en un viaje sobre el péndulo mismo. La transición hiática entre los momentos de tensión y angustia provocados por el desafío violento de Santi y las continuas discusiones con Francis, por un lado, y los momentos de sosegada euforia que le suscita la presencia de Luchi, por el otro, causan una suerte de bipolaridad sensorial que viene a reemplazar la tradicional

secuencia narrativa a la hora de inducir la inercia en el filme.²⁴ Se podría decir que si la narración tradicional, con su estructura causal, implica por fuerza la existencia de puntos de identificación simbólica fuertes, en el universo intradieético de *Como un avión estrellado* estos puntos estructurales han sido eliminados: los padres de Nico han muerto; Francis, su hermano, no puede cumplir con su rol de adulto responsable; el padre de Santi ni siquiera es nombrado y su madre está gravemente enferma; no sabemos si los chicos asisten a alguna institución educativa y la única referencia al control policial es la seguridad privada de una estación de servicio.

Como consecuencia, los jóvenes experimentan una sensación de autonomía ilimitada, traducida en la narrativa filmica al formato de espacios públicos completamente vacíos, la ausencia generalizada de personajes adultos y la recurrencia de conductas desmedidas. Sin embargo, dicha autonomía, lejos de ser el paraíso prometido por el discurso dominante de la publicidad, es una pesadilla chata y gris de la que no pueden despertar ya que implica el abandono a su propia suerte y la consecuente reducción al mínimo de toda interacción social:

‘Complete freedom’ can only be imagined (though not practiced) as full solitude: total abstention from communication with other people [...] Persistent separation from human company would therefore involve the twin curses of lack of protection and of growing

²⁴ Es justamente el efecto inverso al que produce una película como *Martín (Hache)* (Adolfo Aristarain, 1997) en la que la estructura narrativa causal que presenta la película así como la presencia de estructuras sociales que, aunque fragmentadas, continúan teniendo poder de identificación, dan lugar a que los personajes –y los espectadores– terminen encontrando “su” lugar social.

uncertainty, each one sufficient to turn any imaginable gains of freedom into loss (Bauman 1988, 51).

Es el desierto angustiante en el que el *ego* reina como monarca absoluto sin encontrar alteridad simbólica alguna en la que su llamado haga eco. El *ego* se expande sin límites pero fagocita en su camino el espacio de los otros, los ahoga con su indiferencia o su impotencia, pagando el alto precio de la angustia, la soledad y la adicción. En tales circunstancias, las acciones suicidas se vuelven cotidianas. Santi no duda en robar escandalosamente en lugares donde la protección de la propiedad privada prima por sobre el valor de la vida humana, ni en mezclar descontroladamente fármacos con alcohol autoinduciéndose estados de violencia extrema que lo llevan al suicidio. Nico, que es testigo de todos los arrebatos de Santi pero carece de autoridad para limitar el alcance de sus actos, termina participando desgadamente de estos robos; como si el fracaso de la relación con su hermano y el imposible noviazgo con Luchi lo empujaron a salvar la amistad con Santiago como un único oasis afectivo, aunque pudiera llevarle por el camino de la autodestrucción.

Lo que no puede ver Nico es que a pesar de su maltrato constante, Santi depende de él mucho más de lo que aparenta. Cuando Nico *le corta el rostro* en la playa de Valdivia con un suave: “Andáte a la mierda”, se coloca los auriculares y se duerme, Santi le pide perdón por sus abusos y sus arrebatos en un monólogo inexpresivo y sin testigos (si no contamos al espectador). Cuando Nico despierta, Santi ya no está. Nunca sabremos si simplemente decidió *perderse* en Chile o si se suicidó, pero Nico sumará a su mochila de fracasos el haber borrado el único espacio intersubjetivo que tenía algún sentido en la existencia de Santi. Irónicamente, sólo la desaparición/suicidio de Santi hace surgir en el

escenario “adultos responsables”, como los llama la autoridad policial ante quien Nico hace la denuncia.

Los síntomas de una estética de la diferencia

La fragmentación, junto con lo aleatorio y lo heterogéno, es uno de los rasgos fundamentales de la estética posmoderna, siendo también lo que la crítica ha privilegiado en sus análisis (Jameson 1986 a, 53/54). Fredric Jameson se pregunta cuál otra podría ser la producción cultural de un sujeto que “has lost its capacity actively to extend its pro-tensions and re-tensions across the temporal manifold and to organize its past and future into coherent experience” (2003 25). Por otra parte, plantea que tales formas exigen nuevas estrategias de lectura, un “new and original way of thinking and perceiving” (2003, 31), que lejos de presuponer la unidad homogeneizada en la obra de arte, permita buscar la interpretación de la diferencia. Jameson realizaba esta propuesta en los tempranos 80 y basaba sus reflexiones en la observación de una ruptura radical en el campo cultural de Estados Unidos y Europa que incluía, entre muchas otras cosas, el surgimiento de artistas como Andy Warhol y John Cage. Cabe preguntarse qué ocurre si, en lugar de pensar la diferencia como mecanismo de interpretación ubicado en el polo de la recepción, la pensamos como mecanismo estructuralmente imbricado a la producción misma. Propongo que las obras que acabo de analizar en este capítulo comparten entre sí el hecho de que la diferencia las constituye de tal modo que su carácter fragmentario queda totalmente subvertido. Lo aleatorio y lo heterogéneo quedan suprimidos porque se trata de la producción de una *diferencia radical dirigida*, utilizada como estrategia en la construcción del sentido general de la obra y del lugar que ocupa el espectador. Es

justamente el uso de esta estrategia estética la que abre las puertas a un análisis de estas obras como puesta en escena de nuevos modos de subjetivación en el capitalismo tardío. Como propone Jameson, “la diferencia relaciona”, pero esto no sólo sucede en el plano de la interpretación, sino que se convierte en un elemento activo en el plano de la producción, para provocar al espectador y la relajada fantasía que constituye su cotidianeidad.

La visión que de las obras discutidas surge de Capital Federal, centro económico y cultural de Argentina y base material de su transformación en la era neoliberal, no es para nada tranquilizadora. Así como tampoco lo es la perversa transformación de los modos en que nosotros como individuos nos sujetamos al nuevo orden social “ofrecido” en bandeja para nuestro “placer”. En el capitalismo de la era del consumo, la seducción ha reemplazado a los métodos panópticos como mecanismo dominante de control social, logrando la reproducción del sistema a través de la imposición de una aparentemente ilimitada libertad individual (Bauman 1988, 60), y un sistemático proceso de individualización consistente en la oferta masiva y diversificada que garantiza la absoluta realización del sujeto individual (Lipovetski 2006, 19). Esta realización, sin embargo, nunca se materializa en la felicidad fantaseada por los discursos dominantes e interiorizada como necesidad por los individuos, sino en forma de una jaula de oro en la que el sujeto pierde espesor por ausencia del *otro* (y del *Otro*) y se anonada, angustiado, ante el exceso de goce.

En efecto, el cambio de énfasis que el discurso de la publicidad en la era del consumo ha provocado en la economía de la identidad presenta serias consecuencias no sólo para el sujeto sino también para el tejido social. Debido al combinado debilitamiento

de las estructuras de identificación simbólica tradicionales, y su paulatino reemplazo por los medios masivos de comunicación, la balanza se ha ido inclinando hacia el lado de la identificación imaginaria. Siendo aquí donde se produce el efecto de autonomía del sujeto, que le permite olvidarse de su dependencia del *Otro* al mismo tiempo que incita su placer narcisista, no es difícil ver la conexión entre dicho cambio y los nuevos mandatos sociales del consumismo, mediados por la publicidad: “Sé vos mismo”, “Disfrutá”, “Liberate”. Sin embargo, el debilitamiento de la identificación simbólica significa una doble sobrecarga para el ego, que por un lado debe hacerse cargo de las elecciones que supuestamente le liberan como individuo, le realizan en el disfrute y lo convierten en “sí mismo”, y por otro sufre una sobrecarga de *jouissance*. Como explica Žižek, “by being filtered through the sieve of the signifier, the body is submitted to *castration*, enjoyment is evacuated from it, the body survives as dismembered, mortified” (1989, 122). Sin embargo, el efecto combinado del debilitamiento de la cadena significante y el mandato de goce absoluto es justamente un aumento de la carga de *jouissance* que sobrevive a la acción de filtrado. Así sobrecargado, el sujeto se convulsiona en torno a un cuestionamiento autista -“¿qué quiero?”- que no puede sino resolverse en un antojo de realización inmediata, rebotando ad-infinitum en la miríada de imágenes de sí mismo que se le demanda producir.

La sobreoferta de bienes y servicios, pero sobre todo de signos, alimenta la incesante reproducción de la fantasía de una libertad sin límites que constituye la urdimbre en la que se desliza la vida de las grandes ciudades globalizadas. Sin embargo, es justamente este tejido fantástico el que tapa la imposibilidad de llevar a cabo el mandato supremo de tener la libertad de *ser uno mismo*. Si esto sucediera, si se realizara

la identidad de E(go)=E(go), el *Otro* y los *otros* quedarían definitivamente anulados junto con aquello *en nosotros mismos más que nosotros mismos*: la falta. El ser pleno que el consumismo exige solo puede existir si esta falta se diluye definitivamente. Obviamente esto es imposible, ya que implicaría la aniquilación del sujeto. Sin embargo, en el actual estado de cosas, la negatividad que representaba al *Otro* en el sujeto está tan debilitada – ¿o resulta ignorada?- que este se acerca cada vez más al estado de hiper-positividad pura, aplastado por el peso de la *jouissance* que la cadena significante ya no contiene. Pero, como expresa Žižek, lo que se excluye de lo simbólico retorna en lo Real y toma la forma de un síntoma, lo cual explica que el individuo posmoderno esté plagado de adicciones. En *Picado fino*, Tomás consume cocaína descontroladamente, mientras sus padres son adictos a la radio y la televisión y su hermana pasa todo el tiempo escuchando música de un walkman; en *Vagón fumador*, a Andrés le produce inmenso placer el intercambio sexual mientras Renny está obsesionada por renovar constantemente sus sensaciones y superar su abulia; en *Como un avión estrellado*, Santi consume todo tipo de fármacos y alcohol al tiempo que roba compulsivamente; Luchi es adicta al estudio y al trabajo (constituyendo lo que en inglés se llamaría un *workaholic*) así como Francis no puede superar la melancolía

Capítulo 3

Las instituciones globalizadas en escena:

Narrativas metonímicas y el relato de las nuevas formas de subjetivación

*“For it is ultimately always of the social totality itself
that it is a question in representation,
and never more so than in the present age of
multinational global corporate network.”*

(Jameson 1992, 4)

*“Un ser humano se suicida, mata a sus congéneres -por placer o por nada-.
Este ser, esta especie radicalmente inepta para la vida, sin duda habría desaparecido si
no hubiese podido crear -no sabemos cómo- una forma nueva,
una forma inédita en la escala de los seres, que es la sociedad: la sociedad como
institución, que encarna significaciones y es capaz de adiestrar especímenes singulares
de la especie Homo sapiens de tal manera que pueden vivir, y, bien o mal, vivir juntos.”*

(Castoriadis 2006, 76)

De alegorías, metáforas y metonimias: miradas residuales y emergentes

La sociedad disciplinaria moderna, centrada en instituciones territorializadas, encuentra en la figura de la alegoría uno de los más refinados modos de propulsión narrativa. Históricamente dotada de una incomparable fuerza pedagógica, la narración producida o percibida como alegoría permite construir complejos sistemas estéticos que absorben y reciclan la imagería universalizante de la modernidad. Escaso fue el esfuerzo que debió realizar la industria cinematográfica para trasponer los mecanismos largamente ensayados por el género novelístico al cine, fábrica no sólo de sueños sino también -parafraseando a Žižek- de matrices de deseos a lo largo de todo el siglo XX. La veta más cristalizada de esta tendencia en Latinoamérica es la alegoría nacional, ya sea en su vertiente novelística –tal y como lo testimonia el ampliamente estudiado “romance nacional” del siglo XIX, por ejemplo- como en su vertiente cinematográfica, que se desgrana en los sucesivos periodos de esplendor de las cinematografías nacionales, desde sus orígenes hasta los años 60. Así, más allá de la diferencia en lenguajes, medios y corrientes estéticas, es posible establecer continuidades entre las posibilidades de interpretación que disparan ambos tipos de producción cultural –la narrativa decimonónica, romántica o realista, y las distintas escuelas de cine, desde el melodrama y el musical hasta el cine de autor y las estéticas vanguardistas de los años 60- que en distintos momentos históricos del proceso de modernización y organización del estado nacional confluyeron en promover, a nivel del imaginario, modos de reconciliación y/o represión de las contradicciones materiales que plagaban a los correspondientes contextos de producción con el objetivo de reforzar, sostener y reproducir el aparato simbólico institucional de los estados nacionales latinoamericanos. De este modo, se debe tener en cuenta que, tal y como señala Jameson en *Fables of Aggression*, la existencia concreta y

en pleno funcionamiento de los estados nacionales se convierte en condición de posibilidad para que tales relatos en los que pulsionan trazos alegóricos encuentren asidero en el contexto de recepción: “Nineteenth-century or ‘classical’ realism presupposed the relative intelligibility and self-sufficiency of the national experience from within, a coherence in its social life such that the narrative of the destinies of its individual citizens can be expected to achieve formal completeness” (Jameson 1979, 94). Sin embargo, es posible establecer diferencias entre el uso de la alegoría que encontramos en los romances nacionales del siglo XIX y las propuestas alegóricas del cine ya entrado el siglo XX. El romance nacional es parte del esfuerzo de las élites letradas por construir e imponer ciertos dispositivos culturales cuya función es otorgar legitimidad a las instituciones en ciernes de un estado moderno y homogeneizar una población primordialmente heterogénea mediante el establecimiento de un imaginario nacional aun no cristalizado. Las alegorías nacionales cinematográficas, en cambio, son el producto del usufructo de un aparato industrial específico —a veces en manos privadas, pero también con una importante, cuando no absoluta, intervención estatal— cuya función es reformular los imaginarios nacionales existentes, a veces en forma radical, con el propósito de establecer los fundamentos ideológicos de una nueva modernización y, por ende, de un nuevo modelo de ciudadanía. Tal sería el caso del cine argentino del primer periodo peronista (1945-1955), o del cine mexicano de la edad de oro, allá por la década del 40, o del cine cubano del periodo de Batista.

No obstante, es posible observar una profunda transformación en las alegorías nacionales que van a caracterizar las propuestas cinematográficas de los años 60, desde la *estética da fome* en Brasil, al cine imperfecto en Cuba, y la estética del tercer cine en

Argentina, sin olvidar la rica producción del grupo Ukamau en Bolivia y de cineastas como Miguel Littin en Chile. En todos estos casos estamos ante un modelo alegórico dialécticamente complejo, en los cuales “allegory ceases to be that static decipherment of one-on-one correspondences with which it is still so often identified and opens up that specific and uniquely allegorical space between signifier and signified, in which ‘the signifier is what represents the subject for another signifier’”, como analiza Jameson apoyándose en Lacan (1979, 90-1). Más aún, este modelo dialéctico de alegoría nacional, en el cual el antiimperialismo, la revolución social y la construcción de una identidad continental adquieren primer plano, “should be understood as a formal attempt to bridge the increasing gap between the existential data of everyday life within a given nation-state and the structural tendency of monopoly capital to develop on a worldwide, essentially transnational scale” (Jameson 1979, 94). En otras palabras, en el caso de estas narrativas cinematográficas, en las cuales la alegoría mantiene una imprecisa objetividad mientras parece desprenderse de la situación que la origina y adquirir cierta autonomía como estructura cultural, la alegoría nacional se transformaría, de acuerdo a Jameson, quien utiliza la conceptualización de Jean-François Lyotard, en un aparato libidinal, “an empty form or structural matrix in which a charge of free-floating and inchoate fantasy – both ideological and psychoanalytic- can suddenly crystallize, and find the articulated figuration essential for its social actuality and psychic effectivity” (1979, 95).²⁵

²⁵ Es necesario mencionar aquí la existencia de una vasta producción de análisis críticos sobre la estética postdictatorial -del Cono Sur en general y de Argentina en particular- que toman como referente la concepción que Walter Benjamin propusiera de la alegoría como ruina, como resto material que permite trazar las huellas de una historia que se encuentra en peligro de olvido. En este sentido, el fenómeno alegórico se opondría a las fuerzas totalizantes del símbolo: “Whereas in the symbol destruction is idealized and the

Esta conceptualización que propone Jameson es significativamente productiva en el sentido de que nos permite reflexionar sobre la existencia histórica y material de los productos culturales, poniendo especial atención en la materia prima que las estructuras artísticas en cuestión articulan, y cuyo resultado es una solución provisoria e inestable a un dilema estético, síntoma de contradicciones sociales. Para Jameson, la Primera Guerra Mundial constituiría el quiebre entre dos épocas, el límite que señala la posibilidad de existencia de las alegorías nacionales europeas. Para entonces, según él, se diluye en Europa el estado nacional como unidad funcional jurídico-imaginaria, al tiempo que se desploma el sistema internacional inaugurado en el siglo XVI y hasta entonces vigente (1979, 94). Desarticuladas las condiciones materiales que habían promovido en sus inicios la función pedagógica de las alegorías nacionales, estas, progresivamente despegadas de sus referentes iniciales, adquieren de más en más el valor de significantes flotantes (1979, 95). Surge entonces la matriz estructural antes mencionada, un territorio en el que deberán leerse las fuerzas energéticas que lo ocupan, las intenciones que las

transfigured face of nature is fleetingly revealed in the light of redemption, in allegory the observer is confronted with the *facies hippocratica* of history as petrified, primordial landscape.” (Benjamin 1963, 166) Como claramente lo ha expresado Idelber Avelar, en un entorno en el que las fuerzas del libre mercado operan sobre la base de un reemplazo de lo existente por lo nuevo en constante aceleración -proceso con el cual se promueve el colapso de la percepción temporal moderna en un continuo presente-, la mercancía obsoleta, el adminículo reciclado, la pieza de museo se vuelven “formas sobrevivientes de lo que ha sido reemplazado por el mercado” (1999, 2). Para Avelar, “[t]hese images of ruins are crucial for postdictatorial memory work, for they offer anchors through which a connection with the past can be reestablished.” (2) Mi intención aquí no es en absoluto poner en discusión esta línea de interpretación que rastrea en diferentes corpus estéticos los modos de resistencia frente al imperativo dominante de “olvido pasivo” (Avelar 1) que prevaleció durante los periodos postdictatoriales, sino explorar la naturaleza del régimen de producción de sentido que se vuelve dominante en la producción filmica a partir de los 90 y que a mi ver, tiende a regirse por principios metonímicos, que es lo que intento demostrar en el presente capítulo.

impulsan, las intensidades que lo mueven y los vectores resultantes que transforman la estructura y reconvierten su economía significativa.

Pero ¿cuál es el carácter del modelo que surge? ¿Qué es lo que se deja atrás? Para Jameson, la alegoría nacional se estanca al proponer al estado como sujeto histórico (1979, 98). Con la primera guerra mundial, las ideologías del comunismo y el fascismo se imponen como sujetos políticos transnacionales, trastocando de manera irreversible los territorios nacionales (reales, imaginarios y simbólicos), demoliendo las condiciones materiales que hacían posible la narrativa alegórica nacional. Sin embargo, como postularía más adelante Jameson en “Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism”, en las sociedades semi-periféricas y del tercer mundo, donde todos los textos son, necesariamente, alegóricos, y han de ser leídos como alegorías nacionales (1986 b, 69). Esto se debe a que la división entre lo privado y lo público, lo poético y lo político, lo inconsciente y lo consciente, la sexualidad y la economía, tan característica de la cultura capitalista moderna y tal como es formulada en la novela realista y modernista, no habría llegado a cuajar cabalmente en las periferias del capitalismo. Jameson justifica esta postura aduciendo que no puede sino existir en el productor cultural del otro de occidente una “conciencia situacional” que lo induce a ser materialista a pesar de sí mismo (1986 b, 85):

I will argue that, although we may retain for convenience and for analysis such categories as the subjective and the public or political, the relations between them are wholly different in third-world culture. Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic –necessarily project a political dimension in the form of

national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society* (Jameson 1986 b, 69).

Más adelante en el mismo trabajo, Jameson aclara que la dinámica cultural del primer mundo no carece de estructuras alegóricas sino que estas tendrían allí un carácter inconsciente, por lo cual “they must be deciphered by interpretive mechanisms that necessarily entail a whole social and historical critique of our current first-world situation”, mientras que, por el contrario “third-world national allegories are conscious and overt; they imply a radically different and objective relationship of politics to libidinal dynamics” (1986 b, 79-80). La cultura del capitalismo avanzado del primer mundo “reduces its subjects to the illusions of a host of fragmented subjectivities, to the poverty of the individual experience of isolated monads, to dying individual bodies without collective pasts or futures bereft of any possibility of grasping the social totality. This placeless individuality, this structural idealism [...] offers a welcome escape from the ‘nightmare of history’, but at the same time it condemns our culture to psychologism and the ‘projections’ of private subjectivity. All this is denied to third-world culture, which must be situational and materialist despite itself” (1986, 85). Esta diferencia geopolítica e histórica otorga a las culturas del tercer mundo una particular ventaja epistemológica y política, y de ahí su carácter alegórico.

El esquematismo con el que Jameson formula esta relación biunívoca entre modos de producción cultural y estadios de desarrollo económico ha sido extensamente criticado por intelectuales de la periferia como Aijaz Ahmad (“Jameson’s Rethoric of Otherness and the ‘National Allegory’” 1987) e Ismail Xavier (*Allegories of Underdevelopment*.

Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema 1997). Este último, al analizar la producción del “cinema novo” y el “cine marginal” de Brasil en las décadas del 60 y del 70, señala la coexistencia de modos alegóricos que Jameson identificaría con “diversos estadios de desarrollo” (Xavier 1997, 5). Además, Xavier argumenta sobre la necesidad de que exista un contexto (de producción y de recepción) que habilite una lectura de las obras en cuestión como alegóricas. En ese sentido, señala el intenso debate que en dicha época hubo en Brasil no sólo sobre la crisis de la representación de la historia nacional sino también sobre el poder de la alegoría como fuente de conocimiento de dicha historia, en especial el ensayo de Roberto Schwarz “Culture and Politics in Brazil: 1964-1969”, el cual aún hoy continúa teniendo repercusiones. (Xavier 1997,6-7) Los intelectuales progresistas se enfrentaban en ese momento a la enorme distancia que separaba las expectativas creadas por un imaginario nacional desarrollista -en la que todavía prevalecía la noción de futuro- y una realidad social cada vez más acuciante en la que se impone un esquema de integración global (1997, 11). La traducción de esta crisis en el cine fue justamente el pasaje de los sueños industriales futuristas a la postura agresiva del Cinema Novo y el cine marginal, que consciente de su propia situación colonizada y frente al dilema de cómo relacionarse con la audiencia, termina consolidando el uso la alegoría (1997, 10).

Xavier concluye no sólo que “las alegorías como idea de nación son polimorfas y requieren de especificación” sino que las mismas existen como pluralidad de forma y estilo y como sitio de enunciación (1997, 15). En este sentido, entonces, Xavier coincide con el concepto de Jameson de alegoría nacional como aparato libidinal, estructura flotante plausible de *ser ocupada* y cuyas significaciones dependerían de las fuerzas

culturales en puja por definir su estructura significativa. Ambas posturas también coinciden en que ciertas coyunturas políticas promueven una fuerte tendencia a la alegoría nacional abierta, forzada por un deseo de totalización del escritor o cineasta políticamente comprometido (1997, 16). En estos casos la narrativa se desenvuelve con una fuerza teleológica que se vuelve dominante en la organización del tiempo, ya sea en la organización del nivel intradiegético como en las pautas textuales para construir un modo de entender el plano referencial. Se naturaliza entonces un cierto orden de los eventos narrativos, orden que se vuelve significativo: “cualquier momento previo [es] un estadio para activar el telos -un coronamiento orgánico de un proceso total” (1997, 17). El resultado de tal disposición de la estructura narrativa conlleva un efecto pedagógico que puede registrarse no sólo en los tipos emblemáticos de sujetos nacionales que cristaliza sino también en el modo ejemplificante de interpretar el presente en función de momentos históricos cuidadosamente elegidos y la proyección de un futuro que pulsa en el cierre que dispone.

Aunque acotada, esta caracterización de la propuesta de Jameson y la discusión que de ella realiza Xavier, servirán para reflexionar sobre el sustrato significativo en el que se enraíza el cine argentino contemporáneo, para luego poder bosquejar algunos trazos de una ruptura múltiple -en cuanto a contenidos y estéticas- que a primera vista parece fragmentarse en forma rizomática hasta lo indecible. La discusión que propongo gira en torno a dos cuestiones centrales: por un lado, cómo se configura y disputa el estado -en el sentido althusseriano de sistema de poder compuesto de aparatos ideológicos y aparatos coercitivos- y por el otro, cómo se configura y disputa *el imaginario social instituido* -en el sentido de prácticas naturalizadas en torno a

significaciones nodales y que constituyen el entramado cotidiano en el que, y por el cual, el sujeto se inserta en el tejido social (Castoriadis 1987, 140-142).²⁶

Si se tiene en cuenta la tradicional distinción de Althusser entre aparatos ideológicos y aparatos represivos del estado, se puede establecer una división temporal en la historia del cine argentino de acuerdo a cuál es el tipo de aparato estatal que prevalece en cada momento histórico en el delineamiento de políticas de gobernabilidad.²⁷ El primero abarcaría desde los comienzos del cine hasta 1966 (año en que comienza la dictadura de Onganía). Es un periodo en el que, a pesar de las crisis institucionales que sufre el país, la tendencia dominante es a que prevalezca el accionar de los aparatos ideológicos del estado por sobre la maquinaria represiva. Las fuertes oleadas modernizadoras a las que se somete el país son traducidas, principalmente por el accionar de un campo cultural mediatizado, a un imaginario nacional que convertirá las diversas figuras expropiadas al campo popular en los catalizadores para la consolidación del entramado simbólico: primero fue el gaucho, luego el compadrito y finalmente el

²⁶ La relación estado argentino-industria cinematográfica es analizada con detalle y extensión por Tamara L. Falicov en su trabajo *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film* (2007). También Clara Kriger brinda un detallado seguimiento de la evolución de la legislación sobre cinematografía, comenzando por la primera norma de carácter nacional que funda el Instituto cinematográfico Argentino en 1933 en su trabajo *Cine y Peronismo. El estado en escena* (2009).

²⁷ La relación entre industria cinematográfica y *estado legislador* en Argentina presenta en cambio tres momentos, según Tamara Falicov: 1) hasta principios de la década del 40 la producción filmica argentina había salido enteramente del sistema de estudios desarrollada sobre la doble base del mercado interno y el mercado internacional, no sólo al resto de Latinoamérica sino también al mercado latino en EEUU y Europa. 2) A partir de la década del 40, la intervención estatal se materializará en sucesivas leyes proteccionistas así como de diferentes grados de censura que no se intensificarán sino hasta la dictadura de Onganía (1966). La tendencia proteccionista así como la censura de contenidos bajo la égida de la encíclica papal era en realidad una tendencia mundial en la que diferentes países intentaron desarrollar sus industrias nacionales. 3) En 1966, bajo la *dicta-blanda* de Onganía, aterrizan en el campo de la producción cinematográfica la doctrina de la seguridad nacional de la mano de la apertura total del mercado nacional a la producción extranjera. Si bien estas normas son momentáneamente suspendidas durante el breve lapso de retorno de Perón al gobierno (1973-74) y una nueva ley asegura más fondos para la industria filmica, la administración de Isabel vuelve a poner en vigencia la regulación impuesta por Onganía.

inmigrante del interior. Alrededor de estas figuras se organizarán, aunque no de manera exclusiva, las diferentes narrativas alegóricas cinematográficas que pueden rastrearse en este periodo. En este caso se tratará de alegorías nacionales que tienden hacia lo que Jameson denomina “overt national allegories”.

El segundo periodo abarca desde 1966 a 1983. En este lapso, la tendencia se revierte y la maquinaria de represión se expande y politiza hasta ocupar los organismos de gobierno en todos los niveles institucionales: nacionales, provinciales y municipales, así como los espacios imaginarios y simbólicos, en función de integrar al país a una tendencia mundial de libre mercado que desembocará, ya a finales del siglo, en el brutal endeudamiento del país, la extenuación financiera de su economía y la pauperización de la sociedad. Obviamente, este proceso no ocurrió sin la resistencia de diversos movimientos nacionalistas que tuvieron su equivalente en el cine, lo que dio lugar a los conocidos movimientos del tercer cine, el cine militante (o guerrillero) y el cine-testimonio de los años 60 y 70. En todas estas corrientes puede encontrarse la huella de alegorías nacionales por las que se buscaba influir el campo político, re-articulando, a nivel del imaginario, el sujeto revolucionario que iba siendo diezmado en la práctica diaria. Sin embargo, la sistematicidad del plan internacional que involucraba a todo el Cono Sur y la complicidad de ciertos sectores civiles complacientes con los objetivos de la Junta Militar que gobernó el país entre 1976 y 1983, supeditó definitivamente la producción filmica a la Doctrina de Seguridad Nacional, imponiendo un estricto control desde el Instituto Nacional de Cine, a cargo de una serie de almirantes y bajo la jurisdicción de la Secretaría de Información Pública (Copertari 2006, 452; Falicov 2007, 77). A la persecución, la desaparición, el asesinato o el exilio forzoso de cineastas como

Rodolfo Walsh y Raimundo Gleizer, o actores amenazados por el régimen o la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), como Héctor Alterio o Norma Aleandro, se sumó una férrea autocensura (Falicov 2007, 43). Reproduciendo también en este ámbito el discurso esquizoide que caracterizó el accionar dictatorial, los permisos del instituto durante esta época se reducen casi exclusivamente a las “comedias picarescas” que, paradójicamente y en notable contradicción con la moralina católica conservadora (tradición, familia y propiedad), favorecen una ampliamente mediatizada hipersexualización de la sociedad (Copertari 2006, 453).

Durante la etapa de transición democrática (1983-1989), películas como *Darse cuenta* (Alejandro Doria, 1984), *Hombre mirando al Sudeste* (Eliseo Subiela, 1986) y *Tangos. El exilio de Gardel* (Pino Solanas, 1985), pueden considerarse entre las últimas alegorías nacionales formuladas por el cine argentino. En las dos primeras, por ejemplo, la narración se desarrolla en hospitales, en torno a un hombre abandonado y un médico que lo ayuda, alegorizando la transición e introduciendo en el espacio intradiegético el deseo por la recuperación y el fortalecimiento de las instituciones democráticas. Sin embargo, se trata de alegorías flagrantemente mutiladas en las que la ausencia de proyección al futuro y la impotencia y soledad de sus protagonistas se convierten en un lastre demasiado pesado. A su vez, las películas hipersexualizadas se reducen, conviviendo con un número importante de obras que ficcionalizan el genocidio y el robo de bebés de militantes desaparecidos (*La historia oficial*, 1984) así como las nefastas consecuencias de la política económica de José Martínez de Hoz (*Plata dulce*, 1982) y problematizan el exilio (*Made in Argentina*, 1987). La tendencia general de las obras producidas durante este periodo es privilegiar el punto de vista de la clase media, que

propugna un proceso de catarsis con respecto a sentimientos de culpabilidad y/o complicidad. Estos filmes promoverían un trabajo de duelo que, según Christian Gundermann, “exhorta [...] un proceso que apunta a la aceptación de la pérdida” a través de una “simbolización des-materializada” funcional al orden neoliberal postdictatorial (Avelar 2000, 15-17; Gundermann 2007, 17-21).²⁸

Por el carácter industrial de la producción cinematográfica, el cine de la transición es una de las áreas del campo cultural donde mejor pueden leerse las transformaciones a la que Argentina estaba siendo sometida para lograr su definitiva inserción en el nuevo orden mundial globalizado. La administración radical, como lo hicieron todas las anteriores, utilizó el cine para sus propios fines políticos: ganar credibilidad en el exterior y separar la imagen de la Argentina “democrática” de la Argentina “autoritaria”. Por otro lado, comienza a promoverse una política de coproducciones que hará posible a los cineastas locales obtener recursos financieros y acceder a mercados internacionales, permitiendo al capital extranjero explotar condiciones de producción ideales, como una mano de obra calificada a bajísimos costos y el acceso a una infraestructura estatal preexistente sin necesidad de mayores inversiones. El resultado de esta tendencia es la producción, a partir de los 90, de un número de películas de corte industrial, tales como Adolfo Aristarain (Lugares comunes, 2002; Roma, 2004), Juan José Campanella (El mismo amor, la misma lluvia, 1999; El hijo de la novia, 2001; Luna de Avellaneda 2004; El secreto de sus ojos 2009), Juan José Jusid (Bajo bandera, 1997; Apasionados, 2002),

²⁸ A este “trabajo de duelo” Gundermann le opone el “acto melancólico”, al que define como “re-invencción de estrategias políticas desde el desamparo y el desmantelamiento más absoluto de la subjetividad”, y continúa: “En el contexto argentino, de hecho, el mandato del duelo está apuntalado por la museificación de la historia de la persecución y de los desaparecidos.” (2007, 19)

Santiago Carlos Oves (*Conversaciones con mamá*, 2004) en las que predominan narrativas de disolución de las estructuras sociales tradicionales.

Lo que me interesa destacar es que todas estas obras se presentan a sí mismas como un intento totalizador de la problemática social mediante la representación de la decadencia de estructuras institucionales que desde el primer peronismo habían estado fuertemente ligadas al imaginario social: clubes barriales, fábricas, sindicatos, la escuela secundaria. Estos filmes no pueden sino traslucir una fuerte intención de reacomodar a un anti-héroe masculino de clase media a situaciones económicamente adversas y a una fuerte crisis de los lazos sociales. Sin embargo, la capacidad del impulso alegórico por resolver a nivel del imaginario ciertas contradicciones sociales y promover la construcción de un símbolo aglutinante encuentra sus límites en la rápida polarización que se evidencia en la sociedad argentina de los 90. La alegoría forzosamente pierde densidad y se adelgaza hasta convertirse en mera metáfora, a veces metonimia: un signo que reemplaza a otro signo en la cadena discursiva. El tradicional *drama nacional* en el que se encarnaba la estructura alegórica se ve reducido a mero drama de una *clase media* claramente en vías de extinción; la metanarrativa de *lo nacional*, reemplazada por narrativas de disolución alivianadas por estilizados impulsos de comedia. Otro rasgo en el que se evidencia la transformación de la alegoría en metáfora es el predominio de los diálogos sobre la acción (o de lo literario sobre lo cinematográfico) en el universo diegético. En este sentido, las películas de Adolfo Aristarain son el más claro ejemplo de dicha tendencia. Encarnado en su actor favorito, Federico Luppi, el discurso progresista de esta clase media intelectual y progresista emerge en *Un lugar en el mundo* (1992) acompañado de una acción social plagada de paternalismo iluminista y sacrificio

mesiánico, para terminar en *Martín (Hache)* (1997), en la autojustificación cínica y descarnada de un padre irresponsable y refugiado en el auto-exilio.

Si el régimen de funcionamiento de la estructura alegórica resulta en ciertos contextos en un cine-emblema -por ejemplo, *La hora de los hornos* (1969) se convierte en emblema del movimiento de resistencia durante las décadas del 60 y 70 (Gundermann 2007, 75)-, el régimen de funcionamiento de la estructura metafórica produce, por su parte, un cine-signo, un simulacro de totalidad social que manipula fuertes dosis de energía libidinal basada en lazos afectivos y retazos nostálgicos de discursos progresistas. Ahora bien, a pesar de sus diferencias, en ambos regímenes la construcción de la mirada del espectador se sitúa en el mismo lugar: en la estructura institucional tradicional (fábrica, escuela, club de barrio, organismo estatal, etc). Es decir, el “‘punto de huida’ que inscribe en hueco el asentamiento del sujeto-espectador” (Metz 1995, 50), la identificación del espectador con su propia mirada como “sujeto omnipercibiente” y con la cámara que miró antes que él, la del cineasta, tiene un carácter panóptico, cuyo efecto es la construcción de personajes sujetos a un orden materializado en las instituciones modernas: familia, escuela, policía, estado. Desde este lugar es que se construye una cierta dimensión ética y se refuerza el poder no sólo pedagógico sino también de enjuiciamiento sobre el accionar del protagonista que caracteriza las obras de ambas tendencias.

Los cineastas que comienzan a producir durante los 90 romperán con la estructura alegórica por partida doble. En principio, cambia radicalmente el lugar y el punto de vista que ofrecen al sujeto espectador: el punto de identificación se sustrae de la estructura institucional tradicional y se traslada a algún lugar exterior a ella, con lo cual se diluye el

carácter panóptico de la mirada y la posibilidad de proponer una evaluación moral *objetiva* del protagonista. En ese punto de identificación exterior se encuentra siempre un individuo que ha sido expulsado de su posición o que nunca ha pertenecido a él ni real, ni simbólica, ni imaginariamente. Esto se ve acompañado por una transformación en el modo de producción de sentido de las ficciones narrativo-representativas, como las denomina Metz (1995, 41), eclosionando una estructura representacional cuyo régimen de funcionamiento tiende a lo metonímico. Con la corrosión de las metanarrativas institucionales que se materializan en la fragmentación social y subjetiva, se visibilizan enormes zonas de interacción social que resisten el proceso de condensación requerido por una representación totalizante, dejando lugar a la representación de un segmento, muy acotado, de la realidad social, en el que sin embargo pulsionan las tendencias y las tensiones de la sociedad en su conjunto. Finalmente, se impone una ruptura de la estructura narrativa causalista. Las películas dejan de “contar lo que pasó” para ubicarse justo antes o después de que algo tradicionalmente “digno de ser contado” pueda pasar. De ahí que se señale a estas películas como obras en las que “no pasa nada” o que se ubican en los intersticios o los márgenes. Estas modalidades descriptivas refieren, sin embargo, a una crítica que modeló su discurso sobre el terreno de la narración filmica tradicional, que espectaculariza el suceso, convierte a sus causas circunstanciales en causas eficientes y a su resolución en causa final. Aunque esta tendencia se ha vuelto dominante, pudiendo ser rastreada en innumerables obras de corte innovador, me concentraré aquí en la producción de Pablo Trapero, cuyo trabajo es el que, con más consistencia, brinda la posibilidad de explorar la relación entre las drásticas

transformaciones en las instituciones tradicionales y los modos de subjetivación postmodernos.

1. Pablo Trapero, en busca del mapa de la exclusión cotidiana

Si se leen con atención las declaraciones que realiza Pablo Trapero sobre la génesis de sus películas, es posible encontrar en ellas indicios de un cierto mapa de Argentina en el que conviven intrincadas dos organizaciones del territorio nacional, una residual y otra emergente: “cuando empecé a estudiar en la FUC [Fundación Universitaria de Cine] cruzaba todos los días la General Paz, y me planteé qué cosas traía aparejadas ese cruce de provincia a Capital, de la periferia al centro” (Bernardes 2002) Y luego, “[c]uando conocí esos lugares del sur, no podía entender cómo es que alguien elige un lugar así para vivir. Porque lo podés elegir por el paisaje, o por el trabajo, pero si no sos cazador ni minero ni gendarme... ¿Qué vas a hacer ahí? ¿Por qué elegir un lugar así? (Pérez 2006). A primera vista surge de estas declaraciones una organización tradicional del territorio nacional, la cual coloca a Capital Federal y el puerto como centro del país, alrededor del cual se ubicarán, en forma de círculos concéntricos, el conurbano y el Gran Buenos Aires (la periferia). Muy lejos de este centro, aunque a una distancia indefinida, se ubican “esos lugares del sur”, que bien podrían ser aquellos lugares del norte o del noreste o del sur del país al que no mucha gente “que viva en Buenos Aires” querría ir a vivir.

Esta es la clásica organización territorial que se forjara en el imaginario nacional durante el siglo XIX y que se filtra, por el sistema arterial de la educación pública, hasta la década del 80 del pasado siglo. Sin embargo, la concepción de la Avenida General Paz

como frontera de la civilización no pertenece tan solo a ese mapa tradicional del estado-nación argentino sino que es también síntoma de los nuevos vientos que comienzan a soplar desde los tiempos de la dictadura militar, adaptando la economía y las estructuras del estado a los requerimientos del nuevo régimen de acumulación capitalista y posmodernizando el espacio urbano para hacer de Buenos Aires otra ciudad global (Arakaki 2005).²⁹ El eje de esta reorganización territorial, que comienza hacia julio de 1977, fue la política de erradicación de las *villas de emergencia*, lugar de entrada a la ciudad y de paso hacia la incorporación y el ascenso social de los “cabecitas negras” que migraran masivamente desde el interior del país para constituir el ejército de reserva del modelo desarrollista desde los años 50, y que acabarían convirtiéndose en guetos permanentes, villas miseria que testimonian el fracaso de la industrialización por sustitución de importaciones. Allí se gesta lo que José Nun denomina “masa marginal”: “parte afuncional o disfuncional de la población excedente” que, aunque producida por el aparato productivo, en el caso de una economía dependiente y monopólica como la Argentina, no es reabsorbida por dicho sistema (Arakaki 2005, 28). Para 1981, más de 200.000 “villeros” habían sido expulsados de Capital Federal y transplantados al denominado segundo y tercer cordón industrial del AMBA (Área Metropolitana de Buenos Aires), un extenso territorio a una distancia de entre 10 y 40 kilómetros de Capital Federa, en lo que Javier O. Arakaki llama “una acción biopolítica de control poblacional” (56-57). El titular de la Comisión Municipal de Vivienda, Comisario Inspector Lotito, declaraba públicamente el exitoso resultado de la operación diciendo

²⁹ No es de extrañar esta ambigüedad en el mapa imaginario de la Argentina contemporánea, si tenemos en cuenta que, como muchos argentinos nacidos en los 70, Pablo Trapero pertenece a lo que puede considerarse una generación bisagra entre un país centrado en el estado de bienestar, aunque en crisis, y un país reestructurado en función de su participación en el concierto global.

que “por ahora hay que crear una frontera en la Avenida General Paz, formar un epicentro que pueda extenderse, ya que es imposible proceder en forma global” (citado por Arakaki 57³⁰). Arakaki concluye:

No se puede ocupar un aparato productivo sin ocupar una parte efectiva del territorio nacional que lo contiene. El *capital global*, hegemónicamente financiero, llegó para imponer un nuevo modelo de acumulación en la Argentina, cuyos beneficios se iban a conseguir a expensas de los trabajadores y las Pymes nacionales. Esta verdadera invasión se propuso como primera meta la ‘toma’ de Capital Federal (2005, 58).

La “erradicación de villas”, que allana el terreno a la vez que “desarticula geopolíticamente a la importante estructura sindical de la clase obrera industrial porteña”, fue la primera etapa, o “reestructuración negativa”, de 1976 a 1989, de dicha toma. La segunda etapa, o “reestructuración positiva”, tendría lugar entre 1990 y 1999, bajo la administración menemista, cuando una enorme masa de inversiones directas de capital transnacional transforman la fisonomía del AMBA en virtud de su refuncionalización en el concierto mundial. Sin embargo, y a diferencia de ciudades globales como Tokio o New York, en las que se desarrollan los “servicios avanzados para la producción”, en Buenos Aires, en su condición de “megaciudad latinoamericana”, la inversión se deslizó hacia “servicios banales, básicamente vinculados al consumo y no a la producción”

³⁰ Originalmente, estas declaraciones aparecieron en el Diario Popular, del 09/07/80 y fueron citadas por Osacar oszlack, en su trabajo *El derecho al espacio urbano*, Cicso, Bs As, 1982, 179.

(Pablo Cicollella, citado por Araraki 2005, 60-61).³¹ Es decir, se desarrolla una infraestructura de consumo suntuario destinada a satisfacer las necesidades de ostentación del sector social ligado directamente con la economía global: barrios cerrados, centros de negocios, hipermercados, autopistas, centros de espectáculos, hotelería internacional (Arakaki 2005, 61-62). Arakaki señala el desarrollo de dos procesos simultáneos. Por un lado, la gentrificación del microcentro histórico de la ciudad, a lo que se suma un “efecto de derrame” que resulta en un “corredor corporativo”, según término de Pablo Ciccolella (Arakaki 2005, 63). Por el otro, la redefinición de los subcentros metropolitanos: la sustitución de los tradicionales subcentros industriales, ubicados entre 5 y 20 kilómetros de Capital Federal, por subcentros residenciales en la tercera o cuarta corona, a unos 30 y 60 kilómetros de Capital Federal, a los que se abastece por medio de una cadena de hipermercados y se conecta “al corredor corporativo mediante una flamante red de autopistas” (63).

Araraki propone que el surgimiento de una masa marginal que el sistema no puede reabsorber y por lo tanto provoca una mutación de los mecanismos de control biopolíticos, debe por fuerza suscitar un cambio equivalente en los paradigmas de poder. Para este autor, habitamos en una nueva configuración del diagrama del poder, hemos pasado de la era del poder panóptico a la era del poder exclusivo.

Mundo grúa y El bonaerense: el mundo del post-trabajo al otro lado de la General Paz

³¹ Así, entre 1994-2001, el empleo en la rama industrial presenta un decrecimiento relativo del 22,4 % en tanto que Restaurantes y hoteles y Servicios a las empresas crecieron 48,6% y 30,4 % respectivamente (Arakaki 2005, 61).

Recién recibido de la Academia de la “maldita”³² Policía Bonaerense, El Zapa, protagonista de *El bonaerense* (2001), observa ensimismado, desde el tercer piso del complejo habitacional donde vive Mabel, su amante y superior en la fuerza policial, el paisaje dominado por casas bajas y calles anchas que se extiende ante él. Venido de algún pueblo rural,³³ la posibilidad y el deseo de ser parte de esta geografía urbana, desde la atalaya en que se erige el monobloc, se evidencia en una débil resistencia a dejar su *mirador* y se reconcentra en un apenas audible: “¡Que barrio este!, ¿no?” Acto seguido, se lo ve saliendo a pasear con Mabel y su hijo, para lo cual debe atravesar la reja que aísla el cuidado jardín del complejo del desordenado exterior, dominado por calles anegadas, vendedores ambulantes, bares cuyo mobiliario plástico se despliega sobre veredas rotas, bancos y metegoles descascarados, coches con demasiados años a cuestas. El Zapa no puede evitar levantar la cabeza y mirar hacia adelante con un gesto de profunda satisfacción. Y es que en esta secuencia se encarna uno de los procesos característicos de la organización espacial del entramado urbano del nuevo orden: la verticalización. Las ciudades han dejado de crecer a partir de un centro fundacional, ya sea este institucional o fabril, extendiéndose horizontalmente en una estructura en forma de damero, y han pasado a “crecer verticalmente”. Los terrenos baldíos en zonas céntricas han multiplicado su valor en función de su potencial reproducción de lo que, irónicamente, ha sido llamada “propiedad horizontal”. A su vez, a los pies de las torres, se desarrollan agradables jardines que transmiten una sensación de quietud y orden, mientras barreras de todo tipo se erigen para marcar la frontera con el “abajo”, o mejor dicho, “los de abajo”. Se instala

³² Epíteto que se difunde por los medios de prensa críticos y que hace referencia al accionar corrupto y represor de las fuerzas policiales bonaerenses.

³³ Se filman estas escenas en el pueblo de Suipacha, ubicado a 126 kilómetros de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

así un nuevo imaginario de jerarquización social de acuerdo al espacio ocupado: arriba/abajo, cuya frontera inevitablemente es la reja que ostenta el omnipresente portero eléctrico.

La torre que habita Mabel, oficial instructor de las fuerzas policiales, materializa un ideal de ascenso social que signa el camino recorrido por El Zapa desde que saliera de su pueblo “por un problemita menor, nada grave”, con la policía. De dormir la primera noche en un banco de plaza, pasa a “parar” en el destacamento de la policía de La Matanza, justo en la frontera entre el Gran Buenos Aires y Capital Federal. Luego de ganarse la confianza del Sub-Comisario Gallo, El Zapa logra reemplazar a su mano derecha y comienza a obtener los beneficios de “estar acomodado”, entre los que se cuenta el acceso al alquiler de una “vivienda digna” en la forma de un “monoambiente amplio -30 metros cuadrados- e iluminado”. A su vez, la conquista amorosa de Mabel, no sólo ratifica su conversión en el “favorito de los aspirantes” a los ojos de una de las mujeres más deseadas de la escuela de policía, tanto por sus atributos físicos como por su jerarquía en la institución, sino también su acceso a un espacio privado jerarquizado y su integración a una imagen familiar normalizada. Sin embargo, la excursión de El Zapa a la ciudad se detiene justo en la frontera de la General Paz, en el destacamento en el que realiza los primeros pasos hacia la corrupción institucionalizada, y su “visión desde arriba” se limitará a los tres pisos de la torre de un complejo habitacional en el barrio de Laferrere, en el partido de La Matanza.

En un complejo urbano similar, en cambio, es donde comienza la historia de El Rulo, el protagonista de *Mundo Grúa* (1999), quien ocupa en la *jerarquía habitacional* de esta película el lugar que Mabel tiene en *El bonarense*. Al diferencia de ella, el Rulo se

halla en la desesperada búsqueda de un trabajo que le permita seguir ocupando ese lugar y conservando sus modestas posesiones. Esta búsqueda lo lleva justamente al lugar al que El Zapa nunca llegó a acceder, las construcciones de las torres edilicias de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y a tener “una vista desde arriba”, mucho más privilegiada, aunque también efímera. La secuencia de apertura de *Mundo Grúa* pone en primer plano el gigantesco brazo de una de las tantas grúas de altura que plagan el cielo de Capital Federal. Lentamente, y al mismo tiempo que la grúa realiza sus giros de 180 grados, la cámara toma por objetivo el gigantesco mecanismo de poleas que potencian la capacidad de romper la gravedad de los brazos mecánicos. Sin transición alguna, se pasa a un plano americano de El Rulo en la calle, al pie del edificio en construcción, con todo el peso gravitacional de su desgarbada humanidad. Parado, espera. Todo a su alrededor es movimiento: arriba, la grúa; abajo, los transeúntes típicos de la “city porteña”, con sus trajes y su andar apurado y profesional. Finalmente, Torres, su amigo y contacto en el ambiente de la construcción, llega y comienza su ascenso por las entrañas del monstruoso edificio. Por fin él también se pone en movimiento *hacia arriba*, hacia la ansiada cabina de la grúa que le brindará *su nuevo lugar en el mundo*. Mientras lo abandona en el tortuoso recorrido de varias decenas de pisos, la cámara vuelve a colocarse en el lugar de la grúa y luego de un plano general de la misma desde alguna de las torres aledañas, realiza un giro de 180 desde la grúa misma, legando al cine la tercera panorámica circular de la ciudad de Buenos Aires.³⁴

³⁴ Las dos primeras las realizó Pino Solanas en *La hora de los hornos* (1969) y *Los hijos de Fierro* (1974). Para un detallado análisis de ambas secuencias, ver el trabajo *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina* de Christian Gundermann (2007, 79-83)

Al ritmo del tango-vals *Corazón de oro*, la cámara se desliza graciosamente sobre el áspero paisaje urbano erizado hasta lo indecible de torres que compiten por un poco de cielo abierto. Una vez arriba, El Rulo se enfrenta al vértigo de la altura con una sola palabra: “¡Impresionante!”. Más adelante, el Rulo describe a los suyos con satisfacción no sólo que al finalizar el entrenamiento tendrá una mejor categoría laboral y por lo tanto un mejor sueldo, sino también el goce por anticipado de poder estar solo, a cien metros de altura, escuchando la radio y sin nadie que lo moleste. Al igual que ocurre con El Zapa y su deseo de consolidar su pareja con Mabel, y su propio status social a través de la relación, la posición en cierto sentido privilegiada de El Rulo dura apenas un par de meses. El día que llega a la terraza preparado para finalmente ocupar el ansiado -y aislado- lugar como operario de la gigantesca grúa, se encuentra con que su lugar está ocupado por otro. El contrato de trabajo nunca llega a concretarse debido a un veredicto de su carpeta médica: sobrepeso. A diferencia de El Zapa, que gracias a la lógica de favores que circulan en la institución policial, ingresa a las fuerzas aun cuando por su edad estaría descalificado (él tiene treinta y dos años y el límite para ingresar como aspirante es veintiocho), el sobrepeso de El Rulo está debidamente registrado por el brazo médico de las aseguradoras, que garantizan al capital inversor el menor riesgo posible.

Lo que se filtra en el espacio diegético de *Mundo Grúa* y *El bonaerense* es el entramado líquido de una sociedad que se organiza en torno a los principios de una tendencia polarizante en cuyos extremos ArAkaki ubica a los “exclusivos” y a los “excluidos”, grupos que Martin Hopenhaym caracteriza como “incluidos” y “excluidos”. Se trata de la *sociedad exclusiva* en la que el *poder* está definido por el “poder moverse”, lo cual produce una estratificación basada en el acceso diferencial a un sistema global de

circuitos y flujos informativos, de tránsito, de influencias (Arakaki 2005, 42). Sistema que se materializa en una estratificación y compartimentación del espacio social en lugares que son física o simbólicamente reconocidos como “exclusivos”. Así, en *Mundo Grúa*, la búsqueda de trabajo de El Rulo se dirige hacia una rama específica de la construcción: ser operario de grúas de altura, puesto que constituye uno de los trabajos manuales mejor pagados, debido al boom de la construcción que desata la especulación económica de los 90. En *El bonaerense*, vivir en un complejo habitacional cerrado como el de Mabel se identifica, desde el punto de vista de El Zapa, con el ascenso social. Tener el acceso al barrio, aunque sea temporalmente, permite a El Zapa sentirse como un “exclusivo”; de ahí la furia que desata en él la negativa de Mabel de continuar la relación y que termina con un escándalo frente a las rejas del complejo.

Sin embargo, más allá de este emblema concreto del nuevo orden en que se convierte el barrio privado, la dinámica de la sociedad exclusiva antes que definirse por la inercia de un afuera y un adentro, se define por el movimiento tendencial hacia los extremos, así como las tensiones que provocan los encuentros entre dichos extremos. La línea de fuga es siempre hacia la movilidad absoluta, por lo que el acceso al circuito de flujos adquiere un valor concreto (todo depende de cuál es el flujo al que se quiera acceder) y la velocidad, obviamente, determina la tasa de valor agregado. Esta dinámica de tendencias y tensiones, donde el límite no existe, pues hay solo un punto de fuga al cual se tiende, es absolutamente relacional: siempre puede existir alguien o algo que se mueva más rápido y expanda a su alrededor la pesadilla de nuestra aparente inmovilidad.

Así, cobrar ritmo se vuelve imprescindible. Para Arakaki, el ritmo es el indicador esencial de cada clase de la sociedad exclusiva (2005, 42). La refuncionalización del

espacio urbano de Buenos Aires produce una ciudad constituida por zonas que se mueven a tres ritmos: las zonas de exclusividad, que se mueven al vertiginoso ritmo del capital financiero, siempre “on-line”; las zonas “malla”, una especie de *colchón humano* que se mueve a ritmo más lento y “off-line”, y en las cuales se puede permanecer en tanto todo siga “igual”; y finalmente, las zonas de exclusión, constituidas en principio por los expulsados a las periferias y condenados a la inmovilidad (65). *Mundo grúa y El bonaerense* danzan al ritmo de las zonas no exclusivas, las zonas no conectadas que tienden a la inmovilización pero que sin embargo revelan estar atravesadas por la dinámica ideológica que se genera desde las zonas exclusivas.

La secuencia de apertura de *El bonaerense*, presenta a El Zapa tomando unas cervezas con algunos conocidos en un bar del pueblo. La escena tiene una quietud inquietante. ¿Qué miran? No lo sabemos, pero los vemos mirar algo, absorbidos en la contemplación. Por el ruido intradiegético, pareciera que miran un partido de fútbol entre los chicos de la zona. Cuando la cámara cambia de posición y muestra al grupo desde el oscuro interior del bar, vemos que sólo miran el vacío, casi sin cambiar de posición. Podría decirse que la secuencia, aunque se extienda en el tiempo, se reduce a un cuadro: un cuadro de cuerpos inertes, cuerpos inmovilizados por un sistema que los ha “excluido”. Si el sistema disciplinario moderno utilizaba todo su potencial para entrenar cuerpos con el fin de incorporarlos al sistema de producción, la sociedad exclusiva deberá encargarse de entrenarlos para *no hacer nada*, produciendo un nuevo tipo de alienación: la separación del ser humano de su capacidad de realizarse a través de alguna actividad productiva.

Por su parte, el protagonista de *Mundo grúa*, a quien lo separan dos generaciones de El Zapa, encarna rasgos que pueden considerarse residuos de un modo de vida que tiende a la desaparición. Entre estos rasgos destaca el hecho de que se lo vea todo el tiempo con el típico uniforme de grafa distintivo de la clase obrera. El Rulo no tiene trabajo fijo y su situación se presenta casi como un retiro obligatorio: tiene unos cincuenta años, aún le faltan quince para jubilarse, pero ya está viejo para conseguir trabajo en un mercado laboral flexibilizado que se inclina por los contratos a corto plazo de jóvenes sin experiencia o inmigrantes indocumentados. A pesar de ello, su insistencia en el uso del uniforme de grafa revela su identificación con un grupo social al que técnicamente ya no pertenece, y su tenaz aferramiento a la mística “descamisada” del primer peronismo. Por otro lado, muestra una profunda admiración por los dispositivos mecánicos así como habilidad en oficios como la herrería. De uno u otro modo, ocupa su tiempo en el arreglo de motores o haciendo trabajos para sus conocidos sin pedir remuneración a cambio. Su insistencia en continuar la búsqueda de empleo a pesar de las constantes frustraciones muestra que, aunque cada vez más debilitada por los reveses de las circunstancias, la identificación del sujeto con una clase social perimida y un proyecto nacional hace tiempo clausurado, continúa arraigada en la psiquis individual y en el imaginario social. A pesar de que en su juventud El Rulo fuera músico y con cierta popularidad, pues llegó a editar un par de temas que se popularizaron por la radio y por los cuales aún alguna gente lo reconoce, él mismo nunca deja de referirse a esa experiencia como algo pasajero que se suscribió a una cierta etapa de la vida, su juventud. Aprecia el reconocimiento pero esto no se constituye en el eje de su existencia ni es tomado como un fracaso. Su necesidad primordial es encontrar un modo de

insertarse en el circuito laboral, y no sorprende que sea en la rama de la construcción, ya que fue una de las áreas que gozó de una importante expansión en los núcleos urbanos argentinos durante los 90. El Rulo resiste a la inercia que se le impone como desocupado circulando constantemente en búsqueda de “algo para hacer”.

Justo en el lado opuesto a este modo de accionar de El Rulo se encuentra su hijo, un joven que no estudia ni trabaja y se dedica, con poco profesionalismo, a tocar la guitarra en una banda de “hardcore”. La vida de este joven es exclusivamente nocturna, cuando se lo ve con sus amigos recorriendo las avenidas porteñas a altas velocidades en busca de chicas con la que pasar la noche o en las galerías de videojuegos, sumido en un constante presente y consumiéndose la vida sin mayores preocupaciones. No tiene un lugar fijo donde parar, y a lo largo de la película ronda entre la casa de su madre, a la que apenas se menciona, y la casa de El Rulo, a la que llega a altas horas de la noche sin consideración alguna por los horarios de su padre. Finalmente, ante el apremio de éste, se instala en la casa de su abuela, un lugar con rasgos más rurales que ciudadanos, en el que sólo atina a pasar los días echado en su cuarto tocando la guitarra o sentado en los bancos del jardín alimentando a las gallinas. Vanos son los esfuerzos de la abuela por imponerle algún tipo de rutina o una ética de comportamiento. Como mencioné más arriba, el joven es el producto de un sistema que tiende a eliminar las figuras de autoridad que envisten las instituciones disciplinarias tradicionales para reemplazarlas por mecanismos de seducción que redistribuyen los cuerpos en el tiempo; y aquí las opciones son dos: o se busca la movilidad permanente o se tiende a la inercia absoluta.

En el caso del hijo de El Rulo, su cuerpo completamente indiferente a cualquier disciplina de estudio o trabajo, va perdiendo poco a poco su postura erguida, primando

las escenas en las que se lo ve echado en la cama, en el sofá o en algún banco con los pies sobre la mesa. Es como si la gravedad se le impusiera y lo hiciera precipitarse sin remedio. Es el “vagabundo” al que se refiere Zygmunt Bauman, que no deseado en ningún lugar, es empujado a moverse constantemente sabiendo que no se quedará allí por mucho tiempo (1999, 122-3). El hijo de El Rulo, viviendo de noche y durmiendo de día, comiendo donde sobre un plato de comida, yirando constantemente de la casa de un familiar a otro, sin ningún objetivo concreto sino el de matar el tiempo, es el claro exponente de una cultura que comienza a cristalizar como contracara de la tendencia hegemónica hacia el consumo ostensible y las reestructuraciones sociales que este exige. Es parte de una masa de jóvenes marginados que emerge del interior mismo de las ciudades desindustrializadas, especialmente de las zonas de ritmos más lentos, y que jamás llegará a integrarse a ningún circuito de trabajo.

Esta actitud del hijo de El Rulo no difiere mucho de la de El Zapa en *El bonaerense*. Antes de tener que reubicarse geográficamente debido a su colaboración en un robo, El Zapa *mata el tiempo* en el bar del pueblo *haciendo nada*, sumido en la inmovilidad más absoluta, registrada por la secuencia inicial que describí más arriba. Allí, El Zapa comparte mesa con otros hombres de las más variadas edades, incluso un policía de pueblo que los acompaña de pie y en uniforme, aunque no en el estado de alerta que le impondría su función, sino apoyando todo el peso de su cuerpo sobre una de las sillas y en el mismo estado de sopor que el resto del grupo. El Zapa, con sus treinta y dos años vive con su madre, seguramente en la misma habitación que ocupa desde la niñez. Conoce con destreza el oficio de cerrajero, pero lo ejerce con desgano, casi a la fuerza y sin otorgarle ningún valor. Esta relación distante de El Zapa con el mundo del

trabajo se presenta desde el principio con la queja de un cliente por una llave mal hecha en la cerrajería del Polaco y la ausencia de El Zapa de su lugar de trabajo. La total desidia del joven con respecto a su desempeño laboral, su ausencia del taller y el descuido del lugar de trabajo se presentan como una cotidianeidad que no sorprende a nadie a su alrededor y es tomada a la ligera por el mismo El Zapa.

Creo que es interesante mapear el modo en que este conocimiento práctico que él posee (la cerrajería, la habilidad de crear y reproducir llaves, abrir puertas cerradas, sortear combinaciones de cajas fuertes) se convierte, en el entramado narrativo, en un comentario silencioso de su habilidad para acomodarse a las miserias de un tejido social marcado por la corrupción institucionalizada y el borramiento de toda frontera entre lo legal y lo ilegal, lo ético y lo inmoral, lo legítimo y lo ilegítimo. Así, el mismo conocimiento de un oficio que lo lleva a la cárcel del pueblo, más adelante lo convierte en merecedor del favoritismo de su superior. Cuando su patrón en el pueblo, el Polaco, lo envía con unos desconocidos a abrir una caja fuerte, El Zapa obedece sin hacer preguntas. No le preocupa saber a quién pertenece, porqué debe ser abierta y nunca llega a enterarse qué había en la caja fuerte (así como tampoco el espectador). Sólo se inquieta cuando al volver a buscar al Polaco, se entera de que éste ha partido precipitadamente del pueblo. El “trabajito” ha salido mal y El Zapa se convierte en el chivo expiatorio. De lo ocurrido, nada queda claro y sin embargo *todo se sabe*. Esto se hace evidente en los reclamos de la madre a la mañana siguiente y en la orden del comisario del pueblo de no notificar al juzgado sobre la detención de El Zapa. El laconismo del protagonista se agudiza hasta caer en el silencio total. No hay justificaciones, ni acusaciones, ni recriminaciones. Sin embargo, y lejos de una tendencia generalizada en la crítica a leer en este

comportamiento una forma sumisión de El Zapa al entorno social, de lo que se trata aquí es de la presentación de una plasticidad del sujeto a circunstancias cada vez más permisivas. El silencio del protagonista no es una expresión de resistencia sino un mecanismo de adaptabilidad y sobrevivencia: El Zapa nunca dice más de lo necesario. Esto se evidencia con más claridad en el incidente en el que el Sub-comisario visita el destacamento donde temporalmente duerme El Zapa, y el cabo le informa que la cerradura del cajón donde se encuentran los “se comunique” está atascada. Ante la furia del superior, que demanda se resuelva el problema y le muestren resultados concretos, El Zapa interviene ofreciendo sus conocimientos de cerrajería. Finalmente lo único que se lleva el sub-comisario de allí es un sobre que pasa ante las narices de El Zapa sin que este se interese, una vez más, sobre su contenido. Este servicio que presta le gana al protagonista el favor del Sub comisario, quien de aquí en más se convertirá en su protector en la fuerza policial y en su mentor en el camino de aprendizaje de los dispositivos de corrupción policial.

Más adelante, una vez que El Zapa se ha convertido en policía de la bonaerense, el Polaco reaparece ofreciéndole participar del saqueo de otra caja fuerte, esta vez en Buenos Aires. “Vení que tengo un negocio. Y este es un negocio grande. Es pa’ lo’ do’. Y no’ vamo’ a salvar. ¿No me tene’ confianza?”. Luego de meditarlo bastante y de sufrir sus primeros enfrentamientos armados con el *otro* de la bonaerense, “los negros de mierda” que, según *las lecciones* de sus compañeros de la fuerza, “hacen carrera matando policías”, El Zapa se decide a pedir el consejo de su protector, que ahora es el comisario. Una vez más el incidente no termina como fuera planeado, demostrándole a El Zapa que las redes del poder son más difíciles de domesticar de lo que él cree. El protagonista

acepta participar del “negocio” que le ofrece el Polaco con el afán de vengarse y llevarlo a prisión, una especie de revancha sucia basada en su nueva posición de poder como miembro de la policía. Sin embargo, cuando el Comisario Gallo aparece en la escena del crimen, y fuera de todo lo calculado por el protagonista, mata al Polaco e hiere a El Zapa en la pierna, creando así las condiciones para simular un enfrentamiento armado. A raíz de este incidente, El Zapa es ascendido en un doble sentido: de agente a cabo, según la documentación burocrática, materializada en un “comuníquese” que el comisario Gallo le lee en voz alta como premio por *sus servicios a la comunidad en el combate contra el crimen*; y de testigo a cómplice directo en el fusilamiento de una persona por parte de un superior de las fuerzas policiales.

El Zapa se encuentra ahora definitivamente incorporado a la red del crimen organizado en la que se ha convertido la policía bonaerense. A diferencia de El Rulo, quien ofrece clara resistencia a la inactividad laboral en la que lo precipita el sistema de la sociedad exclusiva,³⁵ El Zapa es materia dispuesta para su transformación en una pieza más del engranaje corrupto de una de las fuerzas policiales más grandes de Latinoamérica. La inactividad a la que su cuerpo ha sido sometida, si bien se ve interrumpida por un duro entrenamiento físico durante la etapa de “aspirante a policía”, encontrará continuidad en las largas horas de servicio en las que se lo ve “haciendo nada” en el destacamento o la comisaría. La capacidad de efectivizar órdenes sin hacer preguntas ni cuestionar, una variante de la “obediencia debida” que alguna vez convirtiera en inimputables a los actores de la represión genocida del Proceso, se ve

³⁵ Sociedad que no incorpora a sus miembros a través del trabajo, como lo hacía su antecesora, la sociedad industrial, sino a través del acceso a diferentes niveles del consumo suntuario.

premiada por el ascenso vertiginoso desde la masa indiferenciada de aspirantes a mano derecha del comisario de una de las municipalidades más grandes de la Provincia de Buenos Aires, La Matanza. Su destreza para decodificar situaciones, que bien puede relacionarse con su conocimiento de cerrajería en tanto mecanismo que codifica una clave de acceso, se transforma en una herramienta invaluable a la hora de ubicarse ventajosamente en la trama del poder. Así, se le facilita la conquista sexual de Mabel, gana la plena confianza del comisario, quien a su vez sabe reconocer un potencial subordinado a las fuerzas de la corrupción, y finalmente, casi sin incidentes, reemplaza a Cáneva como encargado de recolectar las coimas en la extensa red de actividades ilegales de la que la policía es cómplice, coimas que se constituyen en la clave de acceso a los “usos del suelo” del territorio de la provincia.

Lazos de familia a lo largo y a lo ancho del país: *Familia rodante y Nacido y criado*

De los aparatos institucionales de la modernidad, la familia es la que más favorablemente se ha prestado a las necesidades, siempre imperiosas pero mutantes, de reproducción del sistema capitalista. Como explica David Harvey, “the family, with some internal adjustment, manage to preserve itself as an institution at the same time as it placed a vital role in the adaptation of individuals to conditions of wage labor and the rise of money calculus of urban life” (1989, 237). Tal vez el discurso analítico sería más justo hacia esta capacidad de adaptación si, en lugar de hablar de “la familia”, se hablase de “lo familiar” para referir a lo que Harvey caracterizó como “locus de poder y formación de conciencia” (236), ese espacio íntimo pero también social que goza de una relativa autonomía respecto a la comunidad y brinda al individuo un refugio frente a las

complicaciones del complejo proceso de urbanización moderno. Como consecuencia de este proceso, precisamente, el ámbito de lo familiar ha devenido en un complejo tejido constituido a partir de la intersección entre la materialidad de la vivienda, o el hogar, las prácticas principalmente determinadas por, aunque no reducibles a, lazos de consanguinidad, y la jerarquización simbólica del ámbito doméstico como espacio privado. Construido por la pedagogía como ámbito de socialización primaria, tradicionalmente ha recaído sobre la familia la obligación de proteger al individuo al mismo tiempo que lo disciplina en función de su futura incorporación a los procesos de producción económicos y de reproducción de la vida, necesarios para la continuidad de la sociedad.

Durante la vigencia de la sociedad industrial, fuertemente marcada por la ética victoriana, el formato más eficiente para tales objetivos resultó ser la familia heterosexual monogámica, al interior de la cual se reproduce el principio de división del trabajo que rige el modo de producción capitalista. Elevado al grado de sagrado por las burguesías nacionales, el imaginario familiar surgido de sus entrañas se instalará como paradigma normativo para el resto de la sociedad. Este es el imaginario que funciona en el horizonte de aspiraciones de El Zapa en *El bonaerense*, cuando pasada la sensación de desilusión que le provoca saber que Mabel tiene un hijo, se acomoda a la situación ubicándose en el lugar simbólico de padre de familia: por un lado intenta imponer su voluntad al niño y, por otro, llega a sentirse orgulloso cuando pasea con ellos de la mano por el barrio. También en *Mundo grúa* el protagonista llega a rozar tangencialmente el imaginario familiar institucionalizado. Una vez que ha consolidado su relación con la quiosquera, y mientras aún no ha perdido sus aspiraciones de manejar la grúa de altura, invita a sus

amigos a un asado en su pequeño departamento. La velada se antoja casi idílica al ver a la pareja poner la mesa con esmero y atender a los invitados que aportan sendas botellas de vino tinto. El cuadro se completa cuando aparece el hijo de El Rulo y en la sobremesa se comentan las fotos de su juventud. La corrupción en el primer caso -Mabel termina su relación cuando El Zapa se convierte en la mano derecha del comisario- y el desempleo crónico en el segundo -la quiosquera termina su relación cuando El Rulo decide irse al sur a probar suerte- arrancan de cuajo cualquier perspectiva de consolidar las coordenadas familiares tradicionales.

Es evidente que el pasaje de la sociedad de clases disciplinaria a la sociedad exclusiva de control impone sobre el tejido familiar intensas presiones que ponen a prueba su adaptabilidad. En torno a este eje se construyen las narrativas que Pablo Trapero presenta tanto en *Familia rodante* (2004) como en *Nacido y criado* (2006), obras en las que se ponen en evidencia dos configuraciones familiares que, a la vuelta del milenio, conviven en los pliegues de la densa geografía posmoderna de Buenos Aires. En ambas obras, los grupos familiares son puestos “sobre ruedas” y disparados, en opuestas direcciones, por el flamante entramado caminero que la política económica neoliberal imprimió sobre ciertas partes del territorio nacional, que quedaban así abiertas a la circulación del mundo globalizado. Pero hasta allí llegan las similitudes, ya que las causas y modalidades de los viajes así como las consecuencias y las interacciones entre los protagonistas ponen en evidencia, una vez más, los ritmos que diferencian a las novísimas clases de la sociedad exclusiva y con qué velocidad tienden hacia polos opuestos.

Santiago, el padre de familia en *Nacido y criado*, propone un viaje de unos días al campo de su suegra para relajarse del estrés que les produce el trabajo. Él y su esposa, Mili, dirigen en Buenos Aires una empresa familiar que se dedica al diseño de interiores para cadenas hoteleras. Su vida, más que transcurrir, se desliza sobre una fría y variada gama de blancos solamente interrumpidos por la transparencia del cristal y el plateado metálico de bordes y marcos. La amplia casa que habitan con su hija Jose, de seis años, y una mucama siempre vestida con un uniforme rojo estridente, despliega a rabiar el estilo minimalista y funcional en boga a partir de los 90 entre las elites jóvenes porteñas. Este estilo se extiende al muestrario que despliegan en un mínimo espacio al frente del negocio y que buscará su destino en mil formas diferentes por los ambientes de las cadenas hoteleras no sólo del país sino también del exterior. Muchos de los objetos son el resultado de reciclar viejos artefactos encontrados en casas de compra-venta de objetos usados, que una vez restaurados pasan a formar parte del mobiliario postmoderno, aportando obviamente el valor agregado simbólico de las antigüedades. El espacio monocromático que ambienta la existencia de Santiago y Mili tiene su equivalente en sus diálogos monocordes, que no revelan alteración ni aun cuando expresan diferentes opiniones sobre un trabajo, o se sinceran acerca de lo que les molesta del otro, o discuten sobre cómo educar a Jose. El día del viaje, luego de pasar por la ampulosa casa de la madre de Mili, dejan Capital Federal usando el moderno sistema de autopistas que conecta la ciudad con el resto del país, hacia el sur. Luego de varias horas de viaje y mientras viajan a alta velocidad, una discusión sin menor importancia para que Jose no se pase al asiento delantero hace que Santiago pierda el control del vehículo, que entonces descarrila, da varias vueltas y se incendia. Un fundido en negro nos impide

saber qué ocurre con cada uno de sus ocupantes. Así de rápido, a alta velocidad, termina el viaje familiar de Santiago, Mili y Jose.

La octogenaria abuela de *Familia rodante*, recibe el día de su cumpleaños un llamado desde Misiones, su tierra natal, en el que le anuncian que ha sido elegida madrina de la boda de una sobrina. Dado que no ha vuelto allí desde que emigrara a Buenos Aires, y las familias no se conocen entre sí, propone que todos la acompañen. Para darle el gusto, acceden a amontonarse en una pequeña casa rodante en pleno verano y realizar los 2.000 kilómetros que separan el conurbano bonaerense de la zona de Iguazú. Al igual que *Nacido y criado*, los primeros quince minutos de *Familia rodante* funcionan como una introducción que recorre un modo de vida y que interactúa activamente con lo que sucede en el resto del filme.

La vida de la abuela transcurre entre las diurnas actividades domésticas y el silencio de largas noches en las que hurga entre las fotos de su familia distante. Durante el día cuida con esmero las plantas, los pájaros, los gatos, una pequeña huerta y las aves de corral, citadina reproducción de saberes rurales destinados a desaparecer en una familia completamente urbana. Los departamentos que habitan cada una de sus hijas señalan el achicamiento espacial que han sufrido las sucesivas generaciones de las familias bonaerenses de clase media como precio a pagar por continuar perteneciendo al espacio urbano. Por otra parte, los dos grupos familiares materializan los dos polos desde los que se tensa el estilo de vida de la clase media argentina. Marta y Oscar tienen tres hijos y aunque no se revele sus ocupaciones es evidente que no son profesionales; Claudia y Ernesto tienen una sola hija y su modo de vestir ligeramente elegante (ropa de lino, tonos blancos y marrones), así como los cuidados detalles de su casa, los presentan

como integrantes de un grupo que se identifica con valores de estatus de la sociedad exclusiva. Finalmente, la hija de Marta y Oscar tiene una beba de algunos meses y evidentes problemas de pareja, lleva unas trenzas modelo rasta, *piercings* y se viste al estilo *dark* porteño. La madrugada de la partida, el heterogéneo y ruidoso grupo se reúne en el clonado espacio de una de las estaciones de servicio de la autopista, para emprender el viaje hacia el norte. A diferencia de *Nacido y criado*, el viaje de la familia rodante llega a destino, aunque el tiempo del viaje se parezca a una eternidad insoportable.

Al igual que en el apartado anterior, la lectura cruzada de estas dos películas de Trapero permite reflexionar sobre los nuevos ritmos que conviven entre los pliegues espacio-temporales de la vida urbana rioplatense en la era global. El reacomodo casi estilizado de las clases acomodadas a los nuevos estilos globales de vida es el punto de partida de *Nacido y criado*, del mismo modo que las tensiones de la zona “malla” que propone Arakaki, intensificadas ante la fuerza polarizante del nuevo orden exclusivo, son el eje temático de *Familia rodante*. En ambas obras, la dinámica significativa pareciera indicar que las transformaciones en las formas de subjetivación que trae consigo la nueva cultura globalizada deben ser soportadas en su plenitud, aunque de diferentes modos, por los individuos, cuyo tejido familiar se descompone a ojos vista, ya sea por la levedad de los lazos afectivos, como en *Nacido y criado*, o por su densidad y corrosión, como en *Familia rodante*.

Luego del accidente, Santiago, el protagonista masculino de *Nacido y criado*, abandona su vida acomodada de empresario *new age* en Capital Federal para reaparecer como acomodador de un aeropuerto en Río Gallegos, 2.000 kilómetros al sur. Allí no habla con nadie sobre lo ocurrido sino que, sumido en un insano silencio sobre su pasado,

se deja llevar por la dureza de la vida diaria en un durísimo clima invernal. Inhóspito lugar de frontera al que constantemente llegan cabos sueltos expulsados por las ciudades y se mezclan con los lugareños, allí nadie hace demasiadas preguntas y los espontáneos cónclaves masculinos construyen espacios de intimidad confesional mediada por el alcohol, las cacerías en el bosque y las rondas en torno al omnipresente y necesario fogón. Santiago ha pasado del ritmo frenético de las elites urbanas globalizadas a la inercia absoluta que impone un paisaje donde el hombre propone y el clima dispone. Casi imposible asociar ambas locaciones con el mismo país. En la primera, la naturaleza se encuentra absolutamente domesticada y al servicio del consumo suntuario: las casas presentan amplios ventanales que permiten la observación resguardada de cuidados jardines, los campos son lugares de relax para tomarse unos días y descansar del ritmo incansable de la ciudad. En la segunda, la naturaleza se niega a prestarse para cualquier fin turístico y conserva su poder de negociación con las precarias urbanizaciones en torno a puntos de extracción minera y escuálidos aeropuertos que pasan más días cerrados que abiertos.

Desde el punto de vista del ánimo del personaje, que regula la puesta en escena del filme, esta inmensidad congelada que resiste la velocidad de la globalidad contemporánea se convierte en un refugio que logra, de alguna manera, atenuar la paranoia pesadillesca en la que cayó Santiago después del accidente. Sin embargo, desde el punto de vista formal, se presta a ser interpretada como un comentario mudo y sardónico sobre su anterior estilo de vida. Integrados a las elites globalizadas de Buenos Aires, Santiago y su familia circulaban por la blancura de su mundo exclusivo siguiendo las leyes del movimiento uniformemente acelerado, sin altibajos, con el acceso

garantizado a todos los circuitos necesarios: autopistas, internet, viajes y comercio internacional. Los cuerpos que se inscriben en estos circuitos presentan una apariencia de levedad que *Nacido y criado* acentúa mediante la delgadez de los protagonistas y los colores claros en tonos pastel de su vestimenta. La introducción del núcleo familiar mediante los primeros planos de fotos en tonos sepia, simulacro de una profundidad temporal inexistente, sobre el blanco níveo del muro doméstico, incita a la reflexión sobre los efectos que la dinámica de la sociedad exclusiva tiene sobre los individuos. A pesar de su capacidad y su necesidad de mantenerse en movimiento, éste parece circular sobre una cinta de Moebius. Es un movimiento que no lleva a ningún lado, provocando que sus protagonistas, literalmente, circulen indefinidamente en un mismo lugar. Este transitar por circuitos cerrados y a un ritmo cada vez más acelerado provoca una sensación de levedad concomitante a la sensación de vacío existencial e inadecuación social de la que se alimenta la sociedad de consumo. En definitiva, la misma inmovilidad de la inhóspita naturaleza patagónica es la que caracterizaba la vida pequeñoburguesa de Santiago, Milly y Jose, a causa de la inmanencia complaciente y satisfecha que les otorgaba el consumo y el acceso al cosmopolitismo global.

En los quince minutos en los que *Nacido y criado* se dedica a registrar en blancos y sepias la aparentemente idílica cotidianeidad de esta familia exclusiva, no hay nada que nos indique malestar o desajuste de los personajes respecto a su mundo, con la excepción de algún que otro gesto de Santiago, sutilmente insinuado, de preocupada introspección durante una noche de insomnio. Todo fluye demasiado perfectamente en el líquido universo de Moebius. Exactamente en el extremo opuesto se encuentra el Gordo, el yerno encargado de conducir la casa rodante Viking en la que los doce integrantes de la *Familia*

rodante se dirigen a Iguazú. Ni bien la General Paz se transforma en ruta nacional, la primer compuerta que grava el flujo automotor que entra y sale del corazón financiero de la república se alza en todo su esplendor. Carlos vomita la primera andanada de insultos contra un sistema anónimo que pone coto a la libertad de circulación, supuestamente garantizada por la constitución de la nación: “Me revientan estos tipos. Son todos unos choros. Unos hijos de puta. Ya vas a ver todo lo que vamos a pagar”. La monumentalidad del complejo sistema de autopistas que rodea la ciudad y el complejo vial Buenos Aires-Victoria no alcanzan para apaciguar la bronca de tener que pagar para tener el derecho a circular. Los peajes se acumulan y se suman a los controles de gendarmería nacional, las paradas para cargar combustible, las reparaciones a que obliga el viejo vehículo y la necesidad de resolver las diferencias familiares que van aflorando e impiden que el grupo cobre ritmo y llegue pronto a destino.

Mientras para los exclusivos la distancia es motivo para convertirse en turistas, los excluidos la padecen como un obstáculo a superar, postula Arakaki, y Trapero le da materialidad a esto al imponer a la cámara el mismo agobio del viaje, el calor sofocante, los percances carreteros, la limitación del espacio de la pequeña casa rodante que sufren los doce miembros de la familia. La mirada del espectador choca contra la cercanía de los cuerpos que se apilan en el escaso espacio disponible, se humedece en su sudor, se fastidia con sus voces crispadas y los nervios en tensión. Esto se intensifica mediante primerísimo planos de detalles corporales, como si “la distancia no diera” y el encuadre se empeñara en dejar fuera el resto del cuerpo. Lo que comienza como una insinuación en la fiesta de cumpleaños con la que abre la película, las tensas relaciones que dominan el ambiente familiar literalmente cobran cuerpo al suprimir la distancia entre los integrantes

del grupo. Susurros, roces, miradas, directas o subrepticias, abroquelan el ambiente, haciéndolo cada vez más tenso, insoportable. Además de la cámara que nos instala sin piedad en el centro de gravedad, siempre hay un tercer ojo que de modo ubicuo intersecta esta tensión y la potencia en densidad. El minúsculo baño se convierte en el único reducto en el que algunos miembros de la familia parecen escapar de la permanente vigilancia. Matu, de diez años, se encierra allí a comer el prohibido chicle quitándose la ortodoncia y las mujeres se refugian para ocultar su congoja apenas aliviada por llantos esporádicos. Cada tanto, la cámara parece descomprimir el ahogo colectivo llevando la mirada hacia la domesticada y verde llanura. En esos momentos el sonido intradieгético, dominado por una suturante combinación de los ruidos del vehículo, la radio con informes turísticos y los diálogos crispados de los personajes, coincide con música asociada a la región por la que transitan, como la chacarera correntina. Sin embargo, el recurso musical es insuficiente para aliviar las tensiones, y la sensación de agobio aumenta al tiempo que la vista pasa del verde que domina al paisaje entrerriano a los esteros y pastizales de Corrientes. El calor sofocante se hace visible en el vapor sobre la ruta y el sopor del conductor casi provoca un accidente. El vehículo parece acompañar el tenso ritmo familiar, siempre a punto de estallar, cuando el motor se recalienta y finalmente se para. Toda la familia, a regañadientes, en tragicómico esfuerzo de solidaridad, se baja para empujar el vehículo y sacarlo de la ruta.

A diferencia de lo propuesto por *Nacido y criado*, *Familia rodante* parece indicar que el tejido familiar pulsa al ritmo de los conflictos y las fricciones más agudas. Sin embargo, hay una fuerza que obligatoriamente lo cohesiona ante los problemas y las amenazas externas dándole más resistencia de la esperada. La presencia de la abuela y la

beba, como los extremos temporales que proponen un pasado común y algún tipo de proyección futura, refuerzan esa resistencia. La actitud de las mujeres, la abuela siempre aconsejando el “término medio”, las mujeres adultas restaurando los límites y practicando la tolerancia, contrarresta la permanente violencia masculina, traducida en las explosiones de ira de Carlos, el cinismo extremo de Ernesto y la irresponsable desidia del padre de la bebé. Por otra parte, en ambas obras, los protagonistas se enfrentan, a miles de kilómetros de Buenos Aires, a otras formas comunitarias que combinan el conservadurismo provinciano con formas alternativas de lealtad y solidaridad. La *familia rodante* participa toda, en conjunto, del cálido reencuentro de la abuela con aquella parte de sus afectos que dejó atrás al migrar a la gran ciudad. Santiago, en *Nacido y criado*, encuentra en la amistad del grupo de hombres solos en la soledad patagónica una forma de enfrentar su sentimiento de culpa por la posible muerte de su hija en el accidente automovilístico.

Leonera: de la institución en el cuerpo al cuerpo en la institución

Oy, oy, oy,

mira aquella bola, la bola que rebota en la cabeza de ese niño.

¿Quién es ese niño?; ese niño es mi vecino.

¿Dónde vive?; vive en la casa.

¿Dónde esta la casa?, la casa está en la calle.

¿Dónde está la calle?; en la ciudad.

¿Dónde es la ciudad?; entre las montañas.

¿Cuáles montañas?; montañas de los Andes.

¿Y dónde están los Andes?

*En América del sur, continente americano, bañado por sus mares,
en tierras del centro de todo el planeta.*

¿Y cómo es un planeta? Un planeta es una bola que rebota en el cielo.

Mira aquella bola, que rebota en la cabeza de ese niño...

[Canción introductoria, *Leonera*]

Julia Zárate, estudiante universitaria, DNI 27.010.989, se acaba de enterar que está embarazada. También se acaba de enterar que no le concederán la excarcelación por el supuesto homicidio de su novio e intento de homicidio del amante de éste. Acostada en la cama de su celda se golpea furiosamente el vientre una y otra vez con enojo e impotencia. Los signos de que es un embarazo no deseado pronto se acumulan: no come, no duerme, le resultan indiferentes los paquetes enviados por su madre, de la que tampoco quiere saber nada. No pasará mucho tiempo antes de que su compañera de celda, Marta, le advierta: “Agradecé que tenés la panza. Este pabellón no es la cárcel”. En la nueva situación y en dicho contexto, el embarazo de Julia adquiere un enorme valor de cambio y se convierte en posible modo de resistencia en un ámbito donde los derechos humanos son cotidianamente avasallados. Según Julia Kristeva, en condiciones *normales* la perversión femenina se codifica en “el deseo por la ley como deseo por la reproducción y la continuidad”, otorgando trascendencia a la existencia de la mujer y estabilidad a las estructuras sociales (1987, 260). *Leonera* recorre uno de los espacios sociales donde esta codificación dictada por la voz patriarcal es subvertida en por lo menos dos direcciones: por un lado Julia no desea ser madre ni “reproducirse”; por el otro recodifica su

maternidad en función del beneficio que le reditúa. En el camino, y con la guía de otras madres encarceladas, aprende a (querer) ser madre.

Leonera comparte con el resto de las películas analizadas en este capítulo la exterioridad desde la que se ubica la protagonista, y con ella, nosotros como espectadores, respecto a las instituciones de régimen disciplinario, materializadas en las estructuras tradicionales de la modernidad. Esta exterioridad responde a los bajos o nulos niveles de interpelación que dichas configuraciones ejercen sobre el individuo en la sociedad posmoderna. Así, en *Mundo Grúa*, si bien El Rulo no cesa de buscar trabajo, se siente totalmente ajeno al conflicto sindical que se desarrolla en su presencia. El Zapa, en *El bonaerense*, no siente ningún apego al trabajo y cuando ingresa a las fuerzas policiales lo hace por obligación. Claro está que una vez que forma parte de ellas, no puede mantenerse al margen de la corrupción y pierde la posibilidad de consolidar una familia con Mabel. Los personajes masculinos de *Nacido y criado* se hallan todo el tiempo *escapando* de su responsabilidad como padres, lo que perciben como una atadura o como un lastre. La abuela de *Familia rodante* se siente ajena a la violencia cotidiana de la que se conforman los lazos de su familia. En *Leonera*, Julia rechaza cualquier tipo de relación con su madre, así como, durante meses, se enajena de su propio cuerpo, ahora habitado por alguien/algo que siente profundamente ajeno. Obviamente, al ambiente carcelario tampoco pertenece: “Vos no sos de acá. ¿Por qué estás acá?”, le pregunta Marta. Y después agrega que ella está allí “por pobre”. En la sociedad exclusiva, la cárcel³⁶ se constituye en uno de los enclaves sociales a los que va a parar el excedente

³⁶ Cabe aquí recordar la descripción que Michel Foucault hace de la prisión en el mundo moderno: “La prisión debe ser un aparato disciplinario exhaustivo. En varios sentidos: debe ocuparse de todos los aspectos del individuo, de su educación física, de su aptitud para el trabajo, de su conducta cotidiana, de su

poblacional que las ciudades ya no absorben ni toleran. Es otro modo de sacarlos de circulación y re-disciplinarlos en la diaria tarea de *no hacer nada*. Como explica Bauman en *La globalización. Consecuencias humanas*:

...el encierro no es una escuela de capacitación laboral ni un método alternativo para aumentar por la fuerza las filas del trabajo productivo cuando fallan los métodos “voluntarios” habituales y preferidos, para introducir en la órbita industrial las categorías renuentes y revoltosas de los “hombres sin amo”. En las circunstancias actuales, es *una alternativa al empleo*; un método para neutralizar o deshacerse de una parte importante de la población a la que no se necesita como productora ni para la cual hay trabajo al que deba ser “devuelta” (1999, 145).

La inmovilidad, o la tendencia a la inercia, es lo que caracteriza a los marginados y, en este sentido, el principal mecanismo de disciplinamiento en la sociedad de control del mundo globalizado es la condena a la inmovilidad absoluta y vigilada (Bauman 1999, 147; Arakaki 2005,65). De ahí que la maternidad en el contexto presidiario adquiera todas las características de un modo de resistencia. Los niños obligan a sus madres a movilizarse en una rutina diaria que va desde la alimentación a la asistencia al jardín de infantes, desde el festejo de bautismos y cumpleaños a las protestas exigiendo mejores condiciones de vida. Esto explica, en parte, la furia con la que reacciona Julia cuando su

actitud moral, de sus disposiciones; la prisión, mucho más que la escuela, el taller o el ejército, que implican siempre una especialización, es ‘omnidisciplinaria’” (2002, 238).

madre decide no devolver el niño a la cárcel y se lo “expropia” bajo el pretexto de que no es un delincuente y no puede crecer allí. Marta, quien había llegado a ser su mejor amiga, su confidente y su amante, no está allí ahora para darle aliento pues ha salido en libertad, y Julia pronto se ve sumida en la inercia más absoluta sin saber qué hacer con su tiempo ni con ella misma. Tendrá que reeducarse en la dura tarea de no hacer nada, deconstruyendo con precisión la “madre” que ella misma había aprendido a ser con ayuda de su compañera de celda. Un duro proceso de desobjetivación que no difiere en mucho al que es sometido El Rulo en *Mundo Grúa* o Santiago en *Nacido y criado*. El principal método es la inmovilización; las herramientas son diversas: el encierro presidiario, la desocupación, el autoexilio en las fronteras de la civilización. Aprender a *no ser*: no ser trabajador, no ser padre, no ser madre. En definitiva, a *no estar institucionalizado*, en el mejor sentido moderno.

Esta desagregación de la institucionalidad moderna, a su vez, produce individuos aislados, *libres* para circular ya sea como *turistas* o como *vagabundos*, y construirse, mediante el consumo, como *sujetos a la carta*, a partir de la *libre* selección de roles y atributos en el mercado de identidades. Lo poco que *Leonera* nos deja saber de la vida de Julia antes de que entre a la cárcel, viene dado por lecturas de legajos sobre su caso y la historia que arman con sus abogados para poder rebatir las declaraciones del amante de su novio. Lo que sí queda claro es que Julia había cortado cualquier vínculo con su familia sin mostrar ningún deseo de reconstituirlo, que convivía con dos hombres en un complejo triángulo sexual, y que al momento de entrar en la cárcel no tenía ninguna intención de tener un hijo. Una vez allí se desliga de cualquier vínculo afectivo con ambos, tanto de su novio muerto como de su amante (y amante de su novio) vivo y en

prisión, al inscribir a su hijo con su propio apellido, declarando que “padre, no tiene”. Julia en ningún momento considera la posibilidad de cumplir la condena completa, ni muestra intenciones de reinsertarse en el seno de su familia, ni de rehacer su vida con Nahuel, quien se lo ofrece con insistencia a cambio de modificar su declaración de los confusos hechos, ni en formar una familia con Marta y sus hijos. Por el contrario, no acepta dar su *libertad* a cambio de concederle la paternidad a Nahuel, y cuando le permiten salir de la cárcel con permiso para visitar a su hijo, con ayuda de Marta, quien le consigue documentos falsos para ella y Tomás, desaparece en el Paraguay, como *madre sola*.

Julia no es una *madre soltera*, condición altamente estigmatizada en la sociedad disciplinaria, en la que el matrimonio y la familia constituida son instituciones centrales en el control poblacional. Julia, en cambio, decide ser *madre sola*.³⁷ La representación de este tipo de sujeto *libre*, des-institucionalizado, presenta resistencia a ser convertido en material alegórico, sobre todo en una sociedad donde prima la fragmentación del mercado y el consumo dirigido. A lo que sí se presta es, justamente, a una representación de régimen metonímico, en la que la asociación con el referente privilegiado no es ni la de condensación, como en la metáfora, ni la del emblema, como en la alegoría, sino una relación de contigüidad, al modo metonímico. Cada una de las representaciones que Trapero desarrolla asume con humildad su acotado radio de acción con respecto al referente. Trapero suele insistir en sus declaraciones que sus películas, aún siendo ficciones, son un “pedazo de realidad” (Mizraje 2008, 23). Sus obras son el resultado de

³⁷ Muchas otras películas argentinas, tanto comerciales como en las corrientes experimentales actuales, exploran este terreno de la maternidad *libremente* ejercida, entre ellas se encuentran: *Soy sola* (Tatiana Mereñuk, 2008), *Lluvia* (Paula Hernández, 2008), *Quién dice que es fácil* (Juan Taratuto, 2007), *Música en espera* (Hernán Goldfried, 2009).

un modo particular de *hacer cine* que no puede dejarse de lado en el análisis de *lo producido*, y en esto comparte un común denominador con el resto de la producción filmográfica renovadora de los 90. Lo que Trapero plantea es la ficcionalización de su experiencia cotidiana desde que era niño: la vida en La Matanza, uno de los partidos más poblados del Gran Buenos Aires, y la relación de jerarquía que históricamente se ha establecido con la Capital Federal y el resto del país. A su vez, esta experiencia se ve atravesada por los drásticos cambios que se imponen a partir de la articulación del país en el sistema global. Ahora bien, como explica Cornelius Castoriadis,

The phantasy can borrow from “experience” whatever you like except [...] what experience cannot lend to it since it does not possess it: that *organization* full of *significance* or primary meaning for the subject, a meaning that is not to be found in the “nature” of elements organized but in the mode of organization in so far as the latter, through its permutability, presentifies and figures, in and through “distinction”, an indistinction or essential “reunification” (1987, 286).

La estructura significativa de las narraciones de Trapero utiliza como materia prima un arco de sensaciones acumuladas en el arcón de experiencias del *ser suburbano*, habitante del conurbano bonaerense, colores, olores, ruidos, formas de convivencia cotidiana, desde las más amistosas a las más odiosas. Algunas son experiencias residuales, otras emergentes, pero todas son parte de un inmenso rompecabezas social que el cine argentino tradicional en muchas ocasiones ignoró y en otras subsumió a sus

finés totalizadores. Trapero asume que sus representaciones son sólo *un pedazo de realidad*, en la más clásica tradición realista, y sin embargo, ese “recorte” no puede dejar de estar atravesado por las tensiones que caracterizan el todo social. El punto de vista desde el que se recorre dicho recorte está por entero subordinado al de un individuo de algún modo enajenado de y por las relaciones institucionales que prevalecen en la representación, familiares, carcelarias, laborales, maternas/paternales. Esta postura estética condice con la propuesta crítica de Castoriadis, quien afirma que cada individuo porta en él el entramado de significaciones imaginarias de la sociedad de la que forma parte (2006, 79-80).

Por otro lado, *Leonera* tiene el triste privilegio de conjuntar en la pantalla del cine argentino instituciones disciplinarias que hasta ahora se postulaban, en el imaginario social instituido, como polos irreconciliables: el jardín de infantes y la cárcel, el uno contenido en la otra. Una larga secuencia acompaña a un Matías en pañales y cochecito cruzando interminables pasillos enrejados que lo llevan de la celda que habita con su madre y el resto de las reclusas a un jardín de infantes al que no le faltan las puertas enrejadas correspondientes; rejas que no tardan en ser convertidas por los niños en hamacas *sui generis*, cuyo ruido evoca en el espectador el típico sonido de los “subibaja” del patio de juegos. La yuxtaposición directa de un patio de juegos rodeado por muros de concreto y custodiado por guardias armados, yuxtaposición que se reproduce en el cuerpo de las maestras que llevan el típico guardapolvos de cuadrillé azul pero calzan botines de policía, terminan de borrar cualquier límite entre los dos lugares.

Más adelante se presentarán las secuencias que muestran dos reacciones opuestas ante la “expropiación de los hijos”: por un lado el motín que desata el reclamo de Julia, y

que termina en represión; por el otro, el corte de venas que se realiza una de las internas en medio de la fiesta de cumpleaños número cuatro de su hija, que termina con su hospitalización. Estas secuencias llevan a reflexionar sobre los discursos en torno a los *cuerpos internados* en una sociedad en la que la integración de los individuos mediante la internación ha dejado de ser el mecanismo primordial de control. Reemplazado en este rol por la seducción, el sistema carcelario es hoy un instrumento de inmovilización especialmente dirigido al sector de los excluidos. La globalización de la pobreza y su necesaria criminalización requiere de mecanismos que pongan a los cuerpos a disposición de las redes del crimen global organizado o los saquen de circulación social de manera temporaria o permanente. El sistema carcelario y las fuerzas policiales de las grandes ciudades de Latinoamérica son dos de las instituciones modernas que han sido re- adaptadas para cumplir con la nueva misión post-disciplinaria.

Abundan en la crítica actual referencias a la “retirada del estado benefactor” de la escena pública, sin embargo pocas veces se explica hacia qué pliegues de lo social se da esa retirada ni cuáles son sus configuraciones. En Argentina, este proceso se da en dos sentidos opuestos pero ineludiblemente imbricados y en estrecha relación con las fuerzas polarizantes que actúan en la sociedad exclusiva. Mientras, los aparatos estatales se privatizan en beneficio de los exclusivos (urbanizaciones y viviendas, instituciones educativas, agencias de seguridad y vigilancia, sistemas de jubilaciones y pensiones), los aparatos de represión se concentran en el control de los excluidos. Ante el desprestigio social y político que sufrieran las fuerzas armadas a consecuencia de la debacle de la guerra de las Malvinas y la comprobación de sus crímenes contra los derechos humanos, las fuerzas policiales, tanto federales como provinciales, y la gendarmería han asumido

las funciones de represión mientras continúan asociadas a las ramas locales del crimen global organizado (prostitución, desarmaderos de autos, tráfico de armas y de drogas). Por otro lado, la educación pública, otrora aparato homogeneizador por excelencia, fue fragmentada por niveles reestructurándose en función de las fuerzas polarizantes en acción. A partir de la implementación de la Ley de Educación Superior, propuesta por el Banco Mundial y aprobada por el gobierno en 1997, el nivel terciario y universitario fue solapadamente privatizado mediante la articulación de cooperadoras y carreras de postgrado sólo accesibles para algunos sectores de clase media y media alta. El nivel secundario fue desguasado mediante una aún más drástica reducción del presupuesto y el traspaso de la red nacional de escuelas normales y técnicas a la jurisdicción provincial sin la correspondiente asignación presupuestaria. El nivel primario fue diezmado por la reducción del presupuesto y su conversión en “comederos” ante la acuciante situación de desnutrición observable en amplios sectores de la población infantil. El complejo sistema fabril privado y las empresas de servicios estatales (DIPOS, YPF, Aerolíneas Argentinas, las EPE, canales y radios públicos) alrededor de las cuales se organizaba la gran masa de familias de trabajadores, así como la nutrida red de organizaciones barriales y sindicales (clubes deportivos, bibliotecas, asociaciones), fueron desmantelados durante la era menemista, disparando las tasas de desocupación y provocando el desmembramiento de las organizaciones laborales, barriales y familiares que constituían el tejido social. Esta monumental reestructuración es obviamente percibida por los sujetos sociales de modo diferente de acuerdo no sólo al lugar que les toque en el concierto del nuevo orden exclusivo sino al grado de identificación que tengan con lo que se ha dado en llamar “la clase media argentina”. Lo cierto es que la obra de Trapero logra bailar al ritmo de una

gama se individuos que, o se ven aspirados hacia los volátiles circuitos de las élites globalizadas, o se sienten caer estrepitosamente en las garras de la inmovilidad marginalizada, logrando así cartografiar los bordes borrosos y los pliegues ocultos de esta nueva sociedad argentina posmoderna y globalizada.

Capítulo 4

Las ficciones de la memoria en escena:

la aguja que teje la ausencia.

“Más que el vicio, dice Proust, inquietan la locura y su inocencia.

Si la esquizofrenia es lo universal, el gran artista es aquel que franquea el muro esquizofrénico y llega a la patria desconocida, allí donde ya no pertenece a ningún tiempo, a ningún medio, a ninguna escuela.”

(Gilles Deleuze y Felix Guattari 2007, 75)

Los guiones de la memoria (o las máscaras de la “Ley del Padre”)

“La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos.”

(Karl Marx 2003, 10)

“Dice Regine Robin que la necesidad de construir la propia identidad se desata cuando esta se ve amenazada, cuando no es posible la unicidad,” dice “la actriz”, que dice lo que Albertina Carri le pide que diga en *Los rubios* (2003), la película que trastocó todos los parámetros conocidos a la hora de poner en escena las consecuencias de un

proceso que *reorganizó* el cuerpo *nacional* de Argentina a la medida de las necesidades transnacionales del *puzzle* global. “Tengo que pensar en algo, algo que sea película”, dice “la actriz” que pone el cuerpo frente a la cámara, para que Albertina Carri pueda poner en escena a *Albertina Carri*, “alguien a quien le modificaron la identidad de manera tan violenta” y el “sinfin de emociones que [lo] atraviesan” (Carri 2007, 110). En este caso, se trata de enfocarse en un proceso de formación identitaria que tiene por eje la ausencia de los progenitores, aquellos que la sociedad moderna ha instituido como garantes de la propia historia, de la memoria personal, a consecuencias del accionar represivo y sistemático del aparato estatal fascista, ente que para la misma sociedad moderna tiene por objetivo, al menos en principio, garantizar el bienestar de sus ciudadanos. Como escribe “la actriz”, duplicando en la ficción el gesto de Albertina al escribir(*se en*) el guión, la directora busca “Exponer a la memoria en su propio mecanismo. Al omitir, recuerda”³⁸. Proceso ciclópeo, si se tiene en cuenta que debe contrarrestar no sólo un conjunto de *procesos* que contaron con una amplia gama de mecanismos de refinada ingeniería social en el plano institucional (el autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*, régimen ultranacionalista y católico tramontano destinado a recuperar los supuestos fundamentos de la nación amenazada por las fuerzas disolutas de sus enemigos internos que culmina, paradójicamente, iniciando el inevitable proceso de *neoliberalización* y apertura de la economía, la sociedad y la cultura nacionales a la inminente globalización), sino también procesos de amnesia social acatados como *obediencia debida* por amplios sectores de las clases medias y de monumentalización de la memoria promovidos como la voz autorizada de los sobrevivientes del genocidio.

³⁸ Frase de la películas.

El nacimiento de Albertina Carri antecede en unos pocos años a la emergencia del movimiento de Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo. Albertina Carri y las dos organizaciones que dieron la única respuesta contundente e inmediata al más bárbaro terrorismo de estado crecieron juntas. Estas, buscando hijos y nietos en las ciudades, se convirtieron en el reservorio ético de una nación astillada en sus entrañas; Albertina, esperando a sus progenitores en el campo, se transformó en un reservorio de fantasías y ansiedades de la más variadas gamas y texturas:

El tiempo demostró que no, que ellos nunca llegaron ni al campo ni a ningún otro lado. Por eso me parece imposible, con tanta acumulación de fantasías, poder diferenciar lo que viví de lo que pensé, y así como me pasa a mí supongo que les sucede a otros: el recuerdo termina siendo un gran entramado formado por los años de inventos y deseos incumplidos (Carri 2007, 18)

El cuerpo de las Madres y Abuelas, a fuerza de presencia pública, se hizo institución; el cuerpo de Albertina, a fuerza de ausencias y silencios privados, se hizo escara:

Yo, Albertina Carri, estoy en un llano: tengo destellos de imágenes, sonidos apenas audibles, ínfimos recuerdos, anécdotas que no sé hasta qué punto son reales. Todo es un gran vahído, una mezcla de ficción y realidad. Por eso sé que a esta altura yo misma soy una marca en relación

a mí, las heridas ya no son identificables, son parte de un todo constituido en la identidad (Carri 2007, 16).

La negativa a olvidar de las Madres y Abuelas se hizo praxis política y devino matriz de una nueva memoria colectiva; el deseo de recordar de Albertina se hizo praxis filmica y astilló los guiones heredados de la memoria individual: “La memoria es un misterio similar a la llanura y su infinito” (Carri 2007, 48).

Albertina Carri comenzó a estudiar en la Universidad de Cine unos años antes de que los hijos de los desaparecidos se conformaran como institución, institución a la que la directora decidió no integrarse porque “nunca [sintió] que el dolor propio fuera algo tan fácil de identificar con el de otro” (111). A partir de una serie de encuentros y homenajes que un grupo de hijos de desaparecidos realizó en memoria de sus padres, entre 1994 y 1995, se conforma H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). La experiencia estuvo marcada por un fuerte sentimiento de identificación que dio lugar a la idea de “hacer algo en función de la injusticia que supone que todos los asesinos y sus cómplices estén en libertad” (presentación de la organización exhibida en al página de Internet oficial). En poco tiempo la agrupación procrea regionales en todo el país y en el exterior, consolidándose entonces otra institución que entronca su identidad en torno al lazo familiar que une a sus miembros con el desaparecido: antes habían sido las Madres, ahora eran los Hijos. Producto de la impotencia por la impunidad promovida desde las instituciones con las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida (bajo el gobierno de Raúl Alfonsín, en 1986 y 1987, respectivamente), y el indulto otorgado por Carlos Saúl Menem (1989 y 1990), también responsable ideológico de la privatización de

las empresas estatales y el desmantelamiento de la red industrial del país, H.I.J.O.S inventa formas de movilización callejera que derivan en una nueva y novedosa forma de movilización y denuncia. El escrache consiste en localizar el domicilio de genocidas y torturadores, y realizar una movilización desde la plaza del barrio hasta su casa, en frente de la cual se realiza un acto público. Se trata de formas performativas mediante las cuales se ensamblan procesos de investigación sobre el pasado del “escrachado” (accionar durante la dictadura y los juicios realizados), actividades de acción comunitaria (reuniones con los vecinos y las organizaciones barriales para informar y promover diálogo sobre la historia del barrio y sus necesidades actuales) y acciones de re-apropiación del espacio público (asambleas en las plazas, despliegue de carteles informativos, marchas y murgas).

Según Diego Benegas, el objetivo del escrache no es el genocida/torturador en sí sino la comunidad en la que este está inserto en la actualidad, la cual no dispone de toda la información y las herramientas necesarias para articular el pasado del “escrachado” (que se presenta en forma abstracta en los medios de comunicación) con el presente del “vecino” (que se camufla en el accionar concreto de la convivencia cotidiana). Esta dificultad no le permite a la comunidad barrial tomar una posición ética al respecto. Esto evidenciaría una de las formas que toma la fragmentación social, consecuencia de la manipulación de la información que realizan los medios en colusión con ciertos aparatos del estado, con la función de mantener el estado de impunidad. Se trata de una modalidad de parálisis social que impide a los vecinos apropiarse de la información y articularla en beneficio de una convivencia comunitaria saludable:

There is a situation similar to uncertainty but more complex. A kind of split of the opinions and judgment that resembles what Diana Taylor describes as "percepticide" for the field of perception. The members of the neighborhood know who that person is, but at the same time, they do not. This is difficult to think in case of a singular person and we would need to start hypothesizing pathological states like Freud's *Verdrangung* (Benegas 2004).

Más allá de la compensación en términos de catarsis que cada miembro de H.I.J.O.S. pueda obtener, aquí es donde el accionar del “escrache” encuentra su función política, al facilitar la integración significativa de módulos de información que hasta el momento habían circulado de manera fragmentada en el espacio público:

However it is simpler to think it at the level of the community. Some people know something, some others know something else, some know about the past of this person, some know about the laws, some have suspicions. But all of these partial knowledges are isolated and not working together. Repression does not cancel knowledge; it makes it un-operative by isolation from other pieces of information, opinion, and action, that would make it worth. In this way, the knowledge is already in the community, but paralyzed and with no consequence. (Benegas 2004)

Según Benegas, se trata de una intervención directa en el proceso de producción de una ética colectiva que contrarresta la parálisis social, pone en escena las redes sociales de la comunidad y pone entre signos de interrogación las políticas de justicia del estado concernientes a los hechos traumáticos de la dictadura. El escrache, concluye Benegas, saca al juicio ético del ámbito de lo extraordinario al que ha sido relegado por las instituciones y lo re-inscribe en el ámbito de la cotidianeidad, la del barrio, permitiendo a los vecinos re-apropiarse de la red de impunidad de la que forma parte y reformular su posición ética al respecto.

Importa aquí destacar las similitudes tanto en la emergencia como en los mecanismos de funcionamiento de Madres, Abuelas e H.I.J.O.S. En primer lugar, estas organizaciones surgen como respuesta cívica a circunstancias en las que se intersectan y potencian el accionar de fuerzas represivas estatales y un importante, cuando no absoluto, grado de impunidad en el accionar del resto de las instituciones (judiciales, legislativas e incluso pertenecientes al poder ejecutivo). Cuando salen a la luz pública las organizaciones de Madres y Abuelas, la dictadura estaba en pleno funcionamiento, e incluso tres de sus dirigentes fueron víctimas de los grupos de tareas y desaparecidas, al igual que sus hijos y nietos. En el caso de H.I.J.O.S., el gobierno de Alfonsín primero, y el de Menem después, crearon las condiciones de posibilidad de un estado de impunidad generalizado al dictaminar las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final en el primer caso, y los diez decretos de amnistía en el segundo. Paralelamente a este proceso de legislación de la amnesia colectiva, aumentaba la represión social ejercida por las fuerzas policiales contra el creciente número de organizaciones de base que comenzaban a resistir

la política de exclusión que resultaba como consecuencia del modelo económico neoliberal.

Las madres de los desaparecidos, ante la negativa de las instituciones a dar respuesta a los reclamos sobre el paradero de sus hijos y nietos, sustraen el “habeas corpus” (“tendrás tu cuerpo”) del interior del cuerpo institucional y los circuitos burocráticos, instalándolo en el espacio público de la plaza y sometiendo tanto el procedimiento legal como la plaza a procesos de reapropiación y politización. H.I.J.O.S., ante una nueva negativa de las instituciones de cumplir las funciones y competencia de un estado moderno que monopoliza la administración de justicia, sustraen el enjuiciamiento de los tribunales judiciales para reinstalarlo en el espacio del barrio donde habita impunemente el genocida/torturador confundido con la población civil, sometiéndolo al enjuiciamiento ético de la comunidad. En ese proceso de *publicación performativa*, las madres devinieron Madres de Plaza de Mayo y Abuelas de Plaza de Mayo, y los hijos devinieron H.I.J.O.S.

Finalmente, hay dos rasgos que se intersectan y potencian: por un lado, la construcción identitaria de estas organizaciones se funda en el lazo familiar que une a sus integrantes con los desaparecidos (la relación madre-hijo); por el otro, hay una tendencia a la reivindicación del proyecto político de cambio social que fuera causa directa de la desaparición. Se produce en ambos casos un proceso de filiación que inscribe a sus protagonistas en una genealogía predeterminada que anuda lo familiar y lo político. Las configuraciones de la memoria que poco a poco van tomando forma a partir de esta amalgama (lo familiar como proyecto, la nobleza revolucionaria, la entrega de la juventud), comienza a trazar las huellas por las que de aquí en más deberán encarrilarse

las evocaciones, los recuerdos y las conmemoraciones de la sociedad argentina. Lo que en su momento surge como táctica política que permite desarrollar actividades de contra-inteligencia para localizar nietos desaparecidos, dibujar los mapas de las desapariciones y materializar al desaparecido en la Plaza de Mayo (las madres en la plaza eran, según el régimen, “unas pocas viejas locas”, mientras en el barrio o en el hospital eran una vecina más que chismea sin despertar sospechas) con el devenir de los años comienza a condensarse como un *guión* oficializado para la memoria. Estas *configuraciones guionadas* se filtran en las organizaciones de H.I.J.O.S. y son reforzadas por el accionar de diferentes intelectuales, instituciones y grupos, especialmente de aquellos pertenecientes a la misma generación que los desaparecidos. Poco a poco, la figura de los desaparecidos proyectada en imágenes heroicas conjura diferencias y sublima ausencias, pero sobre todo encarrila los caminos de la memoria con férreos bordes institucionalizados. Las preguntas entonces comienzan a acumularse: ¿se puede ser hijo sin ser HIJO? ¿Se puede tener derecho a la voz pública si se es hijo pero no HIJO? ¿Se puede configurar un discurso político si se habla desde la simple condición de hijo y nada más? Y en tal caso, ¿qué tipo de política sería puesta en escena?

El discurso cinematográfico fue uno de los que más respetuosamente respondió a este inconciente *mandato de guión*, respuesta que se puso de manifiesto, sobre todo, en una interesante división de tareas. Dejando de lado un escaso puñado de películas de ficción, muchas de ellas de notable éxito público, tales como *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985); *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986); *Garage Olimpo* (Bechis, 2001); *Figli* (Marco Bechis, 1999); *Crónica de una fuga* (Adrián Caetano, 2006); *Cautiva* (Gastón Biraben, 2003); *Cordero de Dios* (Lucía Cedrón, 2008); *Hermanas* (Julia

Solomonoff, 2005); *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002), es el documental el género que se reserva para reconstruir *lo sucedido*, casi siempre embargado de testimonios de excombatientes, sobrevivientes de campos de concentración, madres, abuelas, familiares e hijos. Innegablemente necesarios en ciertos ámbitos institucionales como el judicial, en los que la coherencia discursiva es un requisito para “armar el caso”, volcados en los documentales sin ningún tipo de intermediación reflexiva y muchas veces haciendo clímax en el llanto de quien *declara*, estos testimonios se han convertido en la *voz autorizada* que encarrila el hilo estructurador de la memoria³⁹. Lo mismo ocurre con el material de archivo que se presenta en un afán de *mostrar* y sostener *la verdad* de lo que ocurrió.⁴⁰ Es como si, carcomidos por la misma grave amnesia que afecta en diversos grados y formas a la sociedad en su conjunto, los documentalistas hubieran olvidado que tal y como lo expone Bill Nichols, “la garantía de autenticidad que podemos sentir en presencia de la imagen documental parte de nuestra propia complicidad con las reivindicaciones del texto [pues n] o hay otra garantía que la inferencia que nosotros mismos hacemos” (1997, 201). El eje del problema es esa “sustancia pegajosa” de la imagen fotográfica, como la llamó André Bazin, ese “ámbar” en que el objeto queda perfectamente atrapado y que nos lleva a una confianza ciega en la imagen, dice Nichols (1997, 200-201), quien concluye que:

³⁹ Entre otras obras de estas características se pueden *Nietos, identidad y memoria* (Benjamín Ávila, 2004), *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996), *Historias de aparecidos* (Pablo Torello, 2005), *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000).

⁴⁰ Para un análisis crítico de los modos de funcionamiento de los materiales de archivo y testimonios en diversos documentales sobre la dictadura, ver “Archivos de la represión: Negaciones de la memoria en el documental argentino actual”, de Lorena Verzero (2008).

El documental, por lo tanto, comparte con la ficción las ventajas y responsabilidades de la “sustancia pegajosa” de la imagen fotográfica. La indicatividad desempeña un papel clave en la autenticación de reivindicaciones de la imagen documental acerca de su realismo histórico, pero la autenticación en sí debe venir de otra parte y a menudo está sujeta a la duda. Nuestra disposición a anular la incredulidad frente a la “similitud viva” que transmiten imágenes semejantes, respalda la fascinación, el placer y el poder de persuasión que permite el documental; se trata también de una disposición que suele basarse más en la fe que en la razón (Nichols 1997, 202).

Como bien lo argumenta Lorena Verzero, a pesar de que el conjunto de documentales producidos sobre el tema posee el inestimable valor de “rescata[r] del olvido materiales de la memoria colectiva”, el problema es que carece, en diversos grados, de una instancia analítica crítica al sobresaturar el discurso político. El exceso de testimonios, surgidos del brusco giro político que han dado a la problemática los gobiernos de Néstor Kichner y Cristina Fernández de Kirchner, al asumir la cuestión de los Derechos Humanos como una política de estado, convertiría a estos en una suerte de “prótesis de la memoria”, advierte Verzero, con lo que “se corre el riesgo de caer en la repetición ritualizada que impide la elaboración de lo acontecido, la elaboración del duelo” (Verzero 2008, 3). Se corre el riesgo, entonces, de “restaurar” en lugar de “construir”, de mitificar en lugar de analizar; de clausurar el presente, en definitiva, en función de recuerdos nostálgicos que nos paralizan en un pasado agostado, en lugar de generar gestos críticos que, en la apropiación de esos recuerdos, trazos, huellas, activen la memoria hacia un futuro posible. Esta es justamente la crítica que realiza Albertina Carri

a quienes aun hoy se atrincheran en el discurso épico, mítico y monumentalista para representar el pasado dictatorial y sus consecuencias:

Creo que en un principio tenía que ver [...] con desarmar el discurso de los dos demonios. Hubiera sido una locura hacer *Los Rubios* en 1985, la época en que se hizo *Juan, como si nada hubiera sucedido*. En cambio, en el 2003, me parece que es una reflexión necesaria. De algún modo, con el asunto de oponerse al discurso de la derecha, quedaron atrapados en sus propios miedos y a esta altura lo que dicen ya no tiene que ver con el otro sino con ellos mismos. Se quedaron ahí, trabados (Carri 2007, 114).

Para Carri, esto es un síntoma generacional que se evidencia en el tiempo que llevó la renovación misma del cine en Argentina. “Somos los hijos del fracaso”, dice, y por no asumirlo, la generación de los que ella compara con “los hermanos mayores” se vio sumida en la fobia y el trauma:

...eso es algo que nos quedó de la generación de mis padres. Fue una generación avasallante, arrasadora y admirable, pero también desaparecida. Y quienes los siguieron debieron cumplir un rol histórico algo pesado. Creo que nosotros, mi generación, pudimos tomar la herencia de manera menos solemne y desarticularla, probarnos los vestidos de la abuela y bailar con ellos (Carri 2007, 115).

Una bocanada de aire fresco que se escurre por entre tanto solemne monumento de bordes predeterminados, la desarticulación que propone Carri en *Los rubios* es, al igual que la generación desaparecida, brillante y arrasadora. De principio a fin, *Los rubios* realiza un recorrido posible por las múltiples dimensiones de los pliegues de la memoria, desmontando con precisión de relojero los mecanismos que dan volumen y articulan cada una de sus formas, las dadas y las posibles. En ese camino, despliega su imposible escisión de los procesos de construcción de la identidad y de los tumultuosos procesos culturales que constituyen el escenario del drama del ser moderno: la convivencia del inevitable lazo que nos *sujeta* al orden establecido con las potenciales líneas de fuga que nos convierten, a cada instante, en *sujetos-agente* de nuestro devenir. Albertina y su obra pulsionan entre lo (here)dado y lo (im)posible del ser social, entre lo que Abril Trigo describe como “la identidad conjugada en indicativo”, que “proporciona el abrigo y la certeza del imaginario social”, y “la identidad conjugada en subjuntivo”, que “se abre a la aventura de la imaginación radical”. Como el crítico concluye: “Bajo el impacto de esta última, la identidad deviene un territorio en disputa; un torbellino, una vorágine que devora a la sociedad y al individuo; un edificio endeblemente erigido entre la hegemonía del imaginario social y las incursiones de la imaginación radical; entre la obtención de la *jouissance* y la ansiedad del *plus de jouir*, entre la atildada identificación del sujeto como súbdito y el insolente antagonismo del sujeto como agente” (Trigo 2003 b, 85).

Los sitios del dolor (o la identidad en peligro)

*“The distortion of a text is not unlike a murder.
The difficulty lies not in the execution of the deed
but in the doing away with the traces.”*

(S. Freud 1952, 52)

La experiencia del dolor es intransferible. El dolor de la tortura física o psicológica deja huellas en el ser humano que sólo son transitables pero no “enunciables”, ya que no pertenecen al orden de lo narrable, de lo que se pueda contar o describir. Es el lugar donde la malla significativa *le falla* al individuo y lo hace saltar *sin red* al vacío de lo Real. Sólo la posibilidad del proceso de duelo puede rescatarlo de hundirse para siempre en ese agujero negro. En los casos de trauma social como el que nos ocupa, el proceso de duelo es intersubjetivo y por lo tanto tiene el poder de reinsertar al individuo en la red social creando los espacios rituales de reconocimiento que permiten al sujeto transitar la huella de su dolor y volver a *ser con otros*. Si por el contrario, el reconocimiento social niega o limita los necesarios espacios para el duelo, el dolor se vuelve escara que *sitia* el yo: “sé que a esta altura yo misma soy una marca en relación a mí, las heridas ya no son identificables, son parte de un todo constituido en la identidad” (Carr 2007, 16). Si bien el duelo posee un carácter intersubjetivo, debido a que el dolor es de carácter intransferible, los caminos del duelo no pueden ser sino singulares. Negar la expresión singularizada del duelo se acerca peligrosamente a otras formas de negación identitaria provenientes del poder (el estado represor y sus ex-integrantes y aliados, que continúan negando la información que devolvería los recorridos del cuerpo del desaparecido al cuerpo social, por ejemplo), o de la misma sociedad (los que siguen

negando los crímenes cometidos de lesa humanidad cometidos por el estado, las fuerzas armadas y sus esbirros durante “El Proceso”, pese a todas las rotundas pruebas existentes.

Albertina Carri se rebela ante la exigencia de hacer encajar su obra en el *modelo para armar* que demanda la memoria institucionalizada, y por eso las instituciones le niegan una y otra vez el financiamiento para realizar el proyecto.⁴¹ Este rechazo institucional, entonces, es inscripto en el cuerpo de la película. Pasados unos 25 minutos largos del filme, mientras “la actriz”⁴² está trabajando en la habitación que hace de “lugar de trabajo” -y que a lo largo de la película irá convirtiéndose en depósito del material de archivo que Albertina recolecta en su investigación: cassettes de filmación con entrevistas y visitas a diversos lugares, fotos familiares, cartas de su madre, libros y artículos escritos por su padre-, llega un fax del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) expidiéndose sobre el proyecto. Hay un corte y acto seguido, se muestra un primer plano de “la actriz”, con un poster a sus espaldas que reproduce repetidas veces un par de ojos gigantes, con gafas, que miran directamente al espectador, mientras ella lee con voz neutra y cuidada articulación, la notificación oficial:

En Buenos Aires, a los 30 días del mes de octubre de 2002, el Comité de Preclasificación de Proyectos decide NO EXPEDIRSE, en esta instancia, sobre el proyecto titulado “LOS RUBIOS”, por considerar insuficiente la presentación del guión. Las razones son las siguientes:

⁴¹ “El proyecto *Los rubios* fue rechazado no sólo por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) varias veces, sino también por todos los organismos internacionales que suelen apoyar el cine argentino, como Hubert Bals, Soros, Fonds Sud, Alter-Ciné, Vrijman, etc.” (Carri 2007, 110).

⁴² Sigo aquí la decisión de Albertina Carri al escribir el guión de llamar “la actriz” a la persona que la representa en la película y reservar su nombre de pila para sus propias intervenciones, como directora, en cámara (Carri 2007, 35).

Creemos que este proyecto es valioso y pide -en este sentido- ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes.

El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere una búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Caruso fueron dos intelectuales comprometidos en los 70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice.

Hay un nuevo corte que señala la salida del “espacio intradiegético”,⁴³ indicado por la filmación a color, y el “espacio extradiegético”, *puesto en escena* en blanco y negro: el equipo de filmación que discute y analiza críticamente el formato y las causas del rechazo institucional. Las contradicciones de la notificación oficial del INCAA son obvias: en el primer párrafo “deciden no expedirse” pero sí lo hacen en los dos siguientes; reconocen que se trata de “ficcionalizar la propia experiencia” pero exigen “mayor rigor documental”, que para el jurado se traduce en “la participación de los compañeros de sus padres, con afinidades y discrepancias”. El texto puede leerse

⁴³ Denomino en esta discusión “espacio intradiegético” a las secuencias en las que Analía Couceiro protagoniza la búsqueda de testimonios para reconstruir la memoria de los padres desaparecidos. “Espacio extradiegético”, a su vez, refiere a las secuencias presentadas en blanco y negro, en las que se ve al equipo filmando la búsqueda de Analía. El espacio de la pantalla es así compartido, de manera alternada, por la búsqueda y la filmación de dicha búsqueda. El efecto es una alteración en la reconstrucción por parte del espectador del *fuera de campo*, en el que se instala de manera permanente todo un equipo de filmación.

concretamente como el *guión* que debe seguir Albertina Carri para que su proyecto sea aceptado por la institución: el “rigor documental” sólo se obtendría cediendo la palabra a la generación de los *padres*. En este sentido, se exige a Carri que *se ubique* en su lugar de HIJA y que adopte el tono trágico que corresponde a la inscripción que la historiografía monumentalista ha hecho de los intelectuales desaparecidos. No hay lugar aquí para *otros* tonos en la ficcionalización, incluso si se trata de un testimonio, ni para la singularización de la experiencia, así como tampoco para *otra* manera de recuperar la memoria que no sea el guionado por la institución oficial encargada de la promoción del cine en Argentina. Esto pone en evidencia procesos de canonización de determinados formatos para el relato de lo ocurrido, que instrumentalizan ciertos testimonios, que autorizan ciertas voces y demandan cierta vinculación con los hechos, en función de dar cuenta de *la verdad* y de erigir la voz autorizada que realice la tarea pedagógica pertinente. Pasada la etapa en que la figura del desaparecido se construyera como víctima inocente, se prescribe ahora la construcción de la generación-héroe. Como dice Analía Couceiro, “la actriz”, en la secuencia que analizo: “Aparte hay algo como heroico, de decir “Yo viví esa época, yo fui de los buenos y... pertencí al bando del cual se está hablando”.

Ante la pregunta de uno de los integrantes del equipo: “Bueno, ¿qué hacemos?”, la respuesta de Albertina Carri es contundente: “Vamos a trabajar”. Un nuevo corte nos lleva una vez más al colorido “espacio intradieético” y vemos a “la actriz” rodar con su silla hacia el escritorio y sumergirse en la computadora para escribir. Su voz en *off*: “Dice Regine Robin, que la necesidad de construir la propia identidad se desata cuando esta se ve amenazada, cuando no es posible la unicidad”. Esta superposición de secuencias: ficcionalización de la interrupción del trabajo por el fax del INCAA (en colores),

discusión del equipo sobre qué hacer una vez recibida la notificación (en blanco y negro), retorno al trabajo como si nada hubiera sucedido (en colores), resulta de una increíble complejidad significativa al funcionar tensionando épocas, espacios, argumentos y contenidos, todo ello en torno al eje memoria/identidad. El trabajo que el fax interrumpe es justamente el de “la actriz” escuchando una y otra vez varios testimonios de compañeros de su padre. Estos testimonios sufren varios grados de media(tiza)ción: el primero es frente a la cámara que los toma; el segundo es su reproducción en la reproductora de video; el tercero es su presentación en el estudio de “la actriz”, que rebobina y escucha, rebobina y escucha atentamente, siempre ocupada en la tarea de tomar notas; el cuarto es una combinación de la cámara de Albertina Carri como directora de la edición y el montaje, que deja traslucir el uso diferencial del material filmico, el color, las texturas y el sonido.

Esa puesta en escena de la mediatización que sufre cualquier material filmado, en parte sirve para problematizar el testimonio como voz portadora de una verdad absoluta, pero su función principal aquí es otra: evitar de plano la identificación del espectador. Alejarlo del objeto de las voces, Ana María Carusso y Roberto Carri -los intelectuales- y acercarlo al objeto de la voz de Albertina Carri: la puesta en escena de la ausencia de sus padres mediante la cual ella se instaura como sujeto. Y ahí se produce la absoluta relativización del testimonio de los compañeros de generación de sus padres. Cuando la ex-companera de militancia de Roberto Carri comienza a hablar sobre su capacidad de liderazgo, dice: “Ya si ibas al campo de la producción intelectual, es cierto que Roberto era el que llevaba adelante el liderazgo, era evidentemente uno de los tipos más políticos”. Esta declaración se superpone a un mural de fotos de la niñez de Albertina, en

la que los adultos se hallan obviados a propósito y los niños parecieran estar solos. La activa presencia del intelectual en el campo de la militancia borra del plano fotográfico la presencia del padre. Así, no sólo el testimonio de los ex-compañeros de militancia se halla mediatizado aquí, sino también la memoria que la directora tiene de dicha ausencia. La mujer sigue diciendo en *off*: “Realmente éramos chicos, porque teníamos veintiocho, treinta años cuando hicimos las cátedras nacionales, no éramos tipos demasiado grandes”, declaración que se superpone en parte con fotos que muestran la niñez de Albertina Carri *entonces* y en parte con planos detalle del rostro de “la actriz” que resaltan su juventud *ahora*.

El siguiente testimonio, esta vez, de un compañero del padre, habla de la intolerancia común entre los militantes, incluso cuando pertenecían a un mismo partido, cuando se pensaba diferente: “Es cierto que era intolerante. Como lo era la gente en ese momento, además. No sé si se podía *no* ser intolerante. En última instancia estabas jugándote la vida, así que es comprensible [...] si había una diferencia política, se cortaba y se cortaba. Habían pasado a ser el enemigo”. Al montar este testimonio sobre el *allá-entonces* de los 70 con la lectura en voz alta de la respuesta negativa que da el INCAA en el *aquí-ahora* del proyecto de *Los Rubios*, Albertina muestra con genialidad actitudes residuales de intolerancia que perduran en nuestra sociedad y se enquistan en el nivel institucional que para nada es anónimo sino que tiene nombre y apellido: Guillermo Sacomano, Liliana Nadal, Domingo Galettini, Ariel Ferreira, los miembros del jurado que firman la notificación del INCAA. A su vez, la discusión del equipo funciona como *comentario crítico* al modo en que el cine militante en su momento dispusiera en sus películas documentales *lugares de discusión*, en los que el film se cortaba durante la

exposición y la audiencia debatía sobre lo proyectado previamente. Aquí, la discusión es puesta en escena, girando en torno a las condiciones de producción de la industria cinematográfica en Argentina y el tipo de presión financiera con el que indirectamente se regulan los discursos filmicos en el país. La postura de Albertina Carri (y el resto del equipo) es clara al respecto: “Esa es la película que ellos necesitan, como generación... y yo (A. Carri) entiendo que la necesiten pero no es mi lugar hacerla”. El grupo se permite ironizar al respecto, y las bromas se desgranar hasta que Albertina-directora exclama: “Vamos a trabajar”.

El comienzo de la secuencia siguiente nos trae de nuevo al tema en cuestión: la identidad en peligro. “La actriz” está de nuevo entregada a su trabajo: pensar “algo que sea película” y que “ponga en evidencia la memoria en su propio mecanismo”. Y otra posible lectura se desprende de esta superposición. ¿Aún en democracia, las instituciones ponen en peligro la identidad de los ciudadanos al no tolerar otras formas de escenificar la memoria? Mientras con muñecos “playmobil” se representa el hogar, un niño que mira desde el interior y un padre que cambia cuadro a cuadro de atuendo, la voz de “la actriz” en *off* declara: “En mi caso, el estigma de la amenaza, perdura desde aquellas épocas de terror y violencia, en las que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo, y hoy, decir mi apellido en determinados círculos, todavía implica miradas extrañas, mezcla de desconcierto y piedad”.

(La mirada de) “los otros” y “yo”

La mirada de los otros como constructora de la propia identidad es uno de los ejes que estructura el filme. Podría decirse que todo lo que Albertina Carri va encontrando a

lo largo de su investigación, búsqueda representada por “la actriz” y que se materializa en la acumulación de materiales en el lugar de trabajo, en la película se convierte en materia prima para reconstruir la mirada que está ausente en su vida: la mirada de sus padres. Afirma “la actriz: “Construirse a sí mismo sin aquella figura que fue la que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión, no siempre muy acorde a la propia cotidianeidad, no siempre muy alentadora ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria”. *Los Rubios* nos interpela no sólo desde la ausencia física de los desaparecidos, instaurada primero por su secuestro forzado y por la desinformación respecto al paradero de sus cuerpos luego, sino también y sobre todo desde la ausencia de la mirada de los padres. La representación de la ausencia física está siempre en función de la ausencia simbólica. Ya mencioné anteriormente cómo las fotos de los niños son presentadas sobre un mural donde la superposición de las mismas produce el efecto de que los niños pequeños, incluso los bebés, estén siempre solos, sin adultos presentes.

La responsabilidad del estado por la desaparición y el asesinato de los padres, así como la continuidad que las formas represivas y el terror de estado tienen hoy en día, es sutil pero eficazmente reconstruida mediante el montaje y la composición. La secuencia que muestra a “la actriz” buscando el centro clandestino “Sheraton” en el que estuvieron secuestrados sus padres, es repetida varias veces seguidas mientras su voz en *off* lee la descripción que del mismo da el *Nunca más* (1986). En la actualidad, funciona allí una comisaría cuyo exterior ha sido modernizado.⁴⁴ La próxima secuencia, en blanco y negro,

⁴⁴ Tal vez la función de que la secuencia se presente dos veces sea justamente llamar la atención del espectador sobre esta modernización que ha sufrido el centro de detención clandestino: frente de ladrillos vistos, las rejas que clausuran las ventanas son un vistoso entramado de color azul que simula ser parte de

muestra brevemente al equipo trabajando en la composición de una entrevista a “la actriz” sobre esta visita a la comisaría, y acto seguido, a colores, ella da testimonio sobre el miedo que produjo en el grupo el interrogatorio policial sobre su presencia en el barrio: “Nos hicieron ir a la comisaría, nos pusimos bastantes nerviosos, sobre todo Santiago que me dijo que ni se me ocurriera mostrar el documento ni decir mi nombre y apellido. Y... también esconder el libro *Nunca más*, que estaba en el bolso, y bueno, le pedí a Carmen que saque el cassette de la cámara para guardarlo y entramos”. Inmediatamente, un nuevo corte nos devuelve al set de filmación, en blanco y negro, para anunciar que la siguiente es la toma 3. En ella se muestra a “la actriz” pensando, mientras recorre la habitación. Se detiene ante un afiche cinematográfico y su cabeza se inclina sobre algo que no alcanzamos a ver, entonces el brazo con el revólver que destaca en el afiche resulta visible justo sobre ella. Luego de unos segundos, se decide y llama a Antropología Forense para hacer una cita mientras revuelve una pila de fotos familiares y de escritos de sus padres, todo lo que le queda materialmente de ellos.

La escena en las oficinas de Antropología Forense⁴⁵ transcurren sin ruidos habituales, solo escuchamos un murmullo sordo. “La actriz” se absorbe en los posters de esqueletos y calaveras que cuelgan en las paredes, luego se extrae sangre para permitir que los datos genéticos sean cruzados con los de los cuerpos que el equipo de

una composición arquitectónica de estilo posmoderno; en la prolija vereda pinos jóvenes y una moderna caseta de Telefónica de España, una de las compañías privadas que reemplazó a la empresa telefónica estatal durante los 90.

⁴⁵ “El Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) es una organización científica, no gubernamental y sin fines de lucro que aplica las ciencias forenses -principalmente la antropología y arqueología forenses- a la investigación de violaciones a los derechos humanos en el mundo. El EAAF se formó en 1984 con el fin de investigar los casos de personas desaparecidas en Argentina durante la última dictadura militar (1976-1983). Actualmente, el equipo trabaja en Latinoamérica, África, Asia y Europa en cinco áreas programáticas: investigación, entrenamiento y asistencia, desarrollo científico, fortalecimiento del sector, documentación y difusión”. Presentación del EAAF, en < http://www.eaaf.org/eaaf_sp/ > (consultado el 22/05/2010).

Antropología forense rescata. La escena se repite en blanco y negro, esta vez con Albertina Carri. Esta duplicación de la secuencia, primero con “la actriz” y luego con Carri, señala el abismo material y simbólico que abre en la identidad la ausencia de los progenitores: Albertina ha decidido que “la actriz” la reemplace en la puesta en escena de su búsqueda, pero “la actriz” no puede reemplazarla a la hora de extraerse sangre para dar identidad a los cuerpos marcados como NN. La ausencia de los padres en la vida cotidiana se reinscribe como presencia en la sangre de la hija en el banco de datos de Antropología Forense. Es más, la escena tiene una connotación aún más profunda en relación con las perversas consecuencias del terrorismo de estado sobre los procesos de construcción identitaria: los hijos son puestos en la posición de ratificar la identidad de los cuerpos que Antropología Forense identifique.

La ausencia de la mirada paterna que atraviesa la subjetividad del hijo del desaparecido, al igual que los cuerpos ausentes, nunca podrá ser compensada, ni restaurada, ni, obviamente, representada por ningún documental. Sólo los mecanismos que instauran dicha subjetividad pueden ser puestos en escena. Como explica la misma Carri en el proyecto de guión que presenta ante el INCAA:

La utilización de los diferentes formatos señalará el desorden y la confusión, enfrentándonos a la realidad de que *todo lo que se está contando es una construcción mental y/o sentimental* originada, no en una totalidad evocativa sino en *lo singular de una ausencia* -lo anecdótico es sólo la excusa. El *efecto* que en cada uno tenga esa ausencia determinará el

sitio subjetivo para conjugarla y descifrar su latitud artística” (los subrayados son míos (Carri 2007, 28).

Por otra parte, no solo ella sino también las elecciones artísticas que hace para exponer el carácter ficcional de dicha evocación deberán sortear la mirada de aquellos que, de pronto, se han convertido en sus *otros*, la sobrevivientes de la generación de sus padres, que la colocan en el lugar de “hija de desaparecidos” y, como tal, le exigen ser *fiel* a un modo de re-construcción de la memoria que no le pertenece. El *estigma de la amenaza* persiste en esa mirada, que Albertina deberá tamizar para encontrar los débiles rastros de lo que fueran sus padres e imaginar su mirada ausente: “Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga de acercarme a la verdad, voy a estar alejándome”, dice “la actriz”. Entonces, lo único que queda es poner en escena esa distancia que la verdad pone entre ella y el sujeto cada vez que este intenta enunciarla. Así, los testimonios de los ex-compañeros de militancia de sus padres están cuatro veces mediatizados antes de llegar al espectador, presentados en el espacio intradieгético de la ficcionalización que Carri pone en escena. “La actriz”, que a veces ni los mira, los escucha hasta el hartazgo y toma rigurosas notas, no de lo que dicen los testimoniante, sino de sus propias reflexiones sobre lo que estos dicen. Sólo reacciona con una tierna sonrisa a ciertos detalles anecdóticos, delatando instancias de identificación con algunos rasgos de sus padres evocados por los testimoniante, como cuando el tío cuenta que Roberto Carri hacía trampas al jugar al volley. Los testimonios y recuerdos de la familia están dichos por la voz en *off* de “la

actriz”, mientras reflexiona cómo va a hacer esta película sobre un pasado que se le escurre entre los dedos como un puñado de arena:

Mi hermana Paula no quiere hablar frente a cámara. Andrea dice que sí quiere hacer la entrevista pero todo lo interesante lo dice cuando apago la cámara. La familia, cuando puede sortear el dolor de la ausencia, recuerda de una manera que papá y mamá se convierten en dos personas excepcionales, lindos, inteligentes. Los amigos de mis padres estructuran el recuerdo de forma tal que todo se convierte en un análisis político. Me gustaría filmar a mi sobrino de seis años diciendo que cuando sepa quienes mataron a los papás de su mamá va a ir a matarlos, pero mi hermana no me deja. Tengo que pensar en algo, algo que sea película. Lo único que tengo es mi recuerdo difuso y contaminado por todas estas versiones. Creo que cualquier intento que haga de estar acercándome, voy a estar alejándome.

El testimonio de la única sobreviviente del “Sheraton”, Paula L., es relatado por “la actriz”, en el marco de una entrevista que Carri le hace para incluir en la película. “La actriz” cuenta las anécdotas de la vida cotidiana en el centro clandestino de detención, que escuchó de boca de Carri, quien a su vez las escuchó de boca de la sobreviviente, quien no quiso hablar frente a la cámara, pero le hizo un dibujo del centro clandestino, que Carri dibuja para que la actriz, a su vez, pueda dibujarlo para el espectador. Una vez más, hay cuatro grados de mediación, enmarcados por la reflexión que se hace sobre la

negativa de Paula L. a hablar frente a la cámara: “Me pregunto en qué se parece mi cámara a una picana, o me perdí un capítulo de la historia del arte, no sé... Pero también me pregunto en qué se parece su cámara al hacha con que matan a las vacas”.⁴⁶

Finalmente, el testimonio de los vecinos del barrio del que fueron secuestrados los padres de Albertina aparece siempre en colores, como parte del mundo intradieético de la película que se está produciendo. En estas escenas, el equipo de filmación aparece mezclándose con los vecinos y los niños. Surge aquí la mirada de los *otros* de los intelectuales militantes de los 70, los vecinos de los barrios obreros, aquellos que según Roberto Carri eran el verdadero sujeto revolucionario. A la primer secuencia en el barrio le antecede la escena de “la actriz” que, con Capital Federal de Fondo, lee en voz alta del libro de Roberto Carri, *Isidro Velásquez. Formas prerrevolucionarias de la violencia*:

La población es la masa, el banco de peces, el montón gregario, indiferente a lo social, sumiso a todos los poderes, inactivo ante el mal, resignado con su dolor. Pero, aun en este habitual estado de dispersión, subyace en el espíritu de la multitud el sentimiento profundo de su unidad originaria; el agravio y la injusticia van acumulando rencores y elevando el tono en su vida afectiva, y un día... ante el choque sentimental que actúa de fulminante, explota ardorosa la pasión, la muchedumbre se hace pueblo, el rebaño se transforma en ser colectivo: el egoísmo, el interés privado, la preocupación personal desaparecen, las voluntades individuales se funden y se sumergen en la voluntad general; y la nueva

⁴⁶ Paula L. es fotógrafa profesional y su trabajo tiene alguna relación con mataderos.

personalidad, electrizada, vibrante, se dirige recta a su objetivo, como la flecha al blanco y el torrente arrasa cuanto se le opone.

Un corte nos lleva directamente a la primera secuencia del equipo de filmación en el barrio, cuando están buscando testigos del secuestro, sin dar a conocer la identidad de Albertina Carri, aduciendo que se trata de un trabajo para la facultad. Los testimonios revelan la reticencia de los vecinos para contar lo ocurrido por temor a las consecuencias, dejando en evidencia que la pedagogía del “no te metás” implementada por la dictadura, continúa activa en el inconsciente colectivo y el accionar cotidiano. Albertina es reconocida por una de las vecinas, cuyo relato oscila entre contar su relación con las chicas Carri y pretender que la desconoce, hablando sobre ella en tercera persona. La mujer habla *atrincherada* en el interior de su casa, apostada en una ventana a medio abrir, y el equipo la filma por entre las rejas que separan el patio de la calle. La reflexión del grupo sobre este comportamiento que borda en lo esquizoide se presenta en *off*, mientras se muestran escenas de diferentes vecinos que no dejan de observarlos, siempre a distancia y con precaución.

Toda la secuencia pone en escena un patrón de comportamiento que Marguerite Feitlowitz ha estudiado con extensión en su trabajo *A Lexicon of Terror. Argentine and the Legacies of Terror*: la total naturalidad con que los entrevistados que residían en las vecindades de un centro clandestino, pasaban de afirmar, en sus testimonio, que no sabían absolutamente nada, para relatar a continuación fragmentarias escenas de violencia, y volver a encerrarse nuevamente en la negación a rajatabla. No se trata de una simple negación, afirma Feitlowitz, sino de algo mucho más complejo, profundamente arraigado

en la conciencia de la población. Este tipo de comportamiento de los entrevistados, aparecía sobre todo en “individuos sin inclinaciones políticas, que simplemente querían criar sus hijos y seguir con sus vidas” (1998, 151). Desde el discurso oficial de la Junta se había colonizado el espacio mental de la ciudadanía con una retórica que involucraba a todos en la tarea de *acompañar al proceso*, mientras el espacio público era drásticamente intervenido para transformar cualquier lugar “normal” -un colectivo, el hogar, la escuela, las fábricas- en un escenario bizarro y desorientador en el que se desplegaban a la luz del día los más descarados secuestros sin que ninguno de los testigos pareciera darse por enterado. Al mismo tiempo, los medios masivos de comunicación proclamaban la total normalidad con la que se desarrollaban las actividades cotidianas en todo el país. “To live in society was to be caught between one’s own humanity and inhumanity -with sentience, empathy, and social intelligence in conflict with blind instinct to survive” (Feitlowitz 1998, 152). *Los Rubios* muestra precisamente la persistencia en la actualidad de este patrón esquizoide de conducta, individual y colectiva, que impide la elaboración psicológica y política de las experiencias de toda una comunidad.

Otra de las vecinas, sin embargo, se presta de inmediato para testimoniar sobre el hecho. La historia, dice la vecina, es conocida por todo el barrio, y en la segunda entrevista invita al grupo a pasar a su casa para mostrarles cómo también les habían allanado. Poco a poco, la mujer y su hijo comentan los hechos con más detalle, aunque no recuerdan los nombres de los integrantes de la familia o los recuerdan distorsionados: “Robertina era la más chica”, dice. Lo que sí recuerda la vecina es que todos eran *rubios*: “Son tres nenas rubias. El señor es rubio. La señora es rubia. Son todos rubios. Cuando yo di ese dato, dijeron ‘¡Uy! Nos equivocamos. Rajaron para allá’”. En una tercera visita,

la señora testimonia una vez más, dando más detalles sobre el allanamiento militar. También afirma que “Algo había” en esa casa, porque “Eran las tres, cuatro de la mañana y se sentía taca-taca-taca”. Los militares sacaron del garage “panfletos, una máquina de escribir, computadoras, de todo”. Cuenta con detalle el secuestro, y cómo “al muchacho lo quemaban con el cigarrillo” y que “[a] las chicas se la llevó el juez. Eran tres chicas rubias”. El mismo convencimiento que llevó a la mujer a delatar a los Carri ante los militares es el que ahora la hace hablar verbosamente ante la cámara, sin miedo: “Yo no hice nada, ¿por qué voy a tener miedo? Al contrario, para mí fue una satisfacción, ¿viste?, porque el susto que yo me llevé, no se lo llevó nadie”. El funcionamiento del mecanismo de inculpación de ciertos ciudadanos generado por el aparato propagandístico dictatorial se encuentra sano y vigoroso en el recuerdo de la vecina: su convencimiento de que “algo había” se acerca peligrosamente al *algo habrán hecho* que sostuvo el pacto de silencio durante los años de plomo. La descripción que la mujer hace de la familia Carri, y que revela la mirada de los vecinos del barrio, los expone como *los otros de los otros*, los extranjeros que *algo hacían* allí, una presencia que *perturbaba* la tranquilidad, que los *ponía en peligro*, porque “Después de *eso*, ni un problema. Una tranquilidad bárbara”, afirma la vecina.

Profundidad de campo

Después de *eso*, el campo: el de concentración para los padres; el de las vacas para las hijas. “El campo es el lugar de la fantasía o donde comienza mi memoria. Cuantas veces vi llegar a mis padres en auto, a caballo o en colectivo”, dice la voz en *off* de “la actriz”, mientras *interviene* fotos y arma escenarios con los muñecos “playmobil”

para la película.⁴⁷ Por eso, las primeras imágenes de la película son las de una casa de juguete, de colores vibrantes, ubicada en el campo, con herramientas de trabajo, habitada por caballos, vacas gigantes y una familia tipo: mamá, papá y un niño. A esta secuencia “playmobil” le siguen imágenes del campo *real*: la tranquera, los pajonales, el sembradío, las lagunas, una hamaca colgada de un árbol gigante. En ninguna de ellas se ve personas o animales. Están *vacías*. Antes que ser parte de “El campito” (el campo de los tíos donde se crío Albertina), son más bien parte de la llanura argentina, una metáfora del país o de la protagonista, esa a la que la directora se refiere cuando escribe: “Yo, Albertina Carri, estoy en un llano”, o “La memoria es un misterio similar a la Llanura y su infinito”. Ambas secuencias mezclan sonidos del campo con las voces de Albertina dirigiendo al equipo de filmación o enseñando a “la actriz” a montar a caballo. El sonido sí corresponde a “El Campito”, un espacio que no presenta misterios para Albertina porque se crío allí, como declara “la actriz” hacia el final de la película: “Yo tenía cinco años y me enamoré fácilmente de las vacas, de los caballos y de levantarme temprano a acompañar a todos esos hombres fuertes y rústicos en las tareas del campo. [...] estaba descubriendo la felicidad de ser una niña malcriada en todos sus aspectos”. Este es el lugar que Albertina *recuerda recordar*, lo que le brinda una serie de conocimientos agrícolas, como montar a caballo o vacunar vacas, que le son placenteros pero al mismo tiempo refieren a una infancia marcada por la ausencia de sus padres. El campo es también el lugar donde “la actriz” se presenta como actriz y pone en claro su papel en la

⁴⁷ Este es el término usado por Albertina Carri, al describir en su libro *Los Rubios. Cartografía de una película* las fotos que aparecen en el filme. No presenta fotos de familia en su estado original, sino aquellas que ha recortado y reacomodado a su gusto (Carri 2007, 25).

representación: “Mi nombre es Analía Couceiro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”.

Este imbricado desdoblamiento del significado del “campo” como espacio abstracto en lugares concretos se complejiza aún más cuando, al montarse sucesivamente los espacios intra y extra-diegéticos de la película cuya realización estamos presenciando, el aparato filmico se instala en el fuera de campo y el fuera de campo se materializa como producto de la ficción. Todos estos niveles de significación contribuyen a darle volumen a la puesta en escena de los mecanismos de la memoria y los procesos de formación identitaria: la llanura infinita con sus tranqueras, sus caminos, sus atajos, sus lagunas y sus vacíos (el misterio, lo suprimido, lo olvidado); el campo como recuerdo de lo que fue y de lo que no fue, materializado en la casita “playmobil” con el niño y sus padres (la realidad vivida y el deseo); el campo como dimensión cinematográfica (el carácter ficcional de todo recuerdo, su pertenencia al orden de la representación).

La gran paradoja de la memoria, afirma Trigo, reside en que, aun cuando su “forma es el tiempo [...] un tiempo desmaterializado, despojado de densidad y de textura, que carece de duración en el sentido bergsoniano [esta] es solo aprehensible mediante su anclaje en lo espacial” (2003 b, 98). La obsesiva, fantasmática presencia en *Los Rubios* de los padres de Albertina Carri, ya sea como figuras del “playmobil” o en las fragmentarias y borrosas imágenes de viejas fotografías, que parecen escamotearse al espectador, muestra precisamente el extenuante (y en qué medida infructuoso) trabajo de recuperación mnemotécnica, deseante, imaginaria de la cineasta. Nada queda de un espacio compartido en el que ella pudiera anclar sus filamentos de recuerdo, pues todo se “pierde en una bruma” y se contamina con el relato de otros, hasta el punto en que no

puede distinguir qué es lo que realmente recuerda, de lo que le contaron y lo que inventó. Es la misma razón por la que arma los murales con fotos de niños solos, de las cuales los padres parecen haber (sido) desaparecido(s) mediante superposiciones intencionadas. “El campo es el lugar de la fantasía o donde comienza mi memoria”, dice la voz en *off* de la actriz. En un desolado camino de campo, ancho y pelado, con tristes tonos marrones, es donde coloca a dos muñequitos “playmobil”, un hombre y una mujer de colores vibrantes y movimientos rápidos, que avanzan hacia la cámara (hacia la directora, hacia Albertina Carri) mientras la voz en *off* (de “la actriz”) relata con angustia contenida: “Lo único que odiaba era el jardín de infantes, con todos esos niños de ojitos crueles preguntándome: ¿Por qué vos vivís con tus tíos? Y tu mamá y tu papá, ¿dónde están?” Los muñequitos avanzan y justo enfrente de la cámara se separan para salir del *campo* (el de la cámara), tal y como ocurriera años atrás, en la ciudad, cuando los padres de Albertina Carri fueran arrancados de su vida delante de sus ojos. La fantasía de verlos regresar no puede sino ubicarse en el único espacio que conforma el recuerdo de su niñez, el campo (el de las vacas). Pero al relato fantástico que (la niña) teje sobre un regreso posible, (la directora adulta) superpone el relato de la *tortura* que soportaba a diario ante el *interrogatorio* de sus compañeritos del jardín de infantes sobre una ausencia que ella no podía explicar del todo. La densa materialidad de la ausencia de sus padres, que las explicaciones familiares no alcanzaban a justificar, y que Albertina olvidaba a diario sumergiéndose en el descubrimiento de su nueva vida en el campo, el campo de vacas, adquiría dimensiones insoportables cuando debía enfrentar a los otros niños o cada vez que cumplía años, y su único deseo, volver a estar con sus padres, se desgranaba en tres “para que tuviera más fuerza”: “que vuelva mamá, que vuelva papá y que vuelvan pronto”.

Como en toda la película, estos relatos de carácter *autobiográficos* son puestos en boca de “la actriz”, en ocasiones con el mecanismo de la voz en *off*, con lo que la experiencia personal de la directora escapa a *la mirada* del espectador para ponerse fuera del alcance de cualquier empatía inducida por la pena o la compasión ante una situación profundamente dolorosa. Carri logra despojarse de la calidad de objeto de la película y desplegar en el *campo* de la cámara los artilugios de la memoria. Para ello utiliza como materia prima dos rasgos de su biografía: su vivencia en el campo (de vacas) y su profesión, el cine. La primera le provee del capital de imágenes espaciales a partir del cual anclar los recuerdos, y la segunda de las herramientas para poner en evidencia que la memoria pertenece al orden de la representación, y que antes que un desarrollo temporal, tiene una materialización espacial. De este modo, es en la intersección del tiempo (recuperado como experiencia) y el espacio (actualizado en imágenes) donde se dan las coordenadas que configuran la subjetividad de Carri, resultado de su praxis social en el aquí-ahora (el filme que estamos viendo) y del ejercicio de la memoria sobre el entonces-allá (el proceso de filmación del filme que estamos viendo), de acuerdo a Trigo (2003 b, 97). Desde su praxis social aquí-ahora, como cineasta, Albertina Carri decide ejercer la memoria sobre el entonces-allá de su niñez y anterior a su niñez, que le fuera arrebatado junto con sus padres. *Vadeando* la fractura traumática provocada por el secuestro, deberá *trasladarse* al momento anterior a su llegada al campo de las vacas. Para ello, no le queda otra opción que recurrir a las voces de otros: los escritos de su padre, el relato de familiares y compañeros de militancia, mapas y diagramas, compañeros de cautiverio, el relato de los vecinos del barrio, fotos mudas. Todas estas voces presentan siempre varios

grados de media(tiza)ción que pone en evidencia su carácter de constructos siempre viciados de ficción.

Por supuesto, la directora busca diluir el carácter abstracto que poseen estos discursos al anclarlos en lugares concretos, sometiéndolos a algún tipo de traducción en prácticas concretas. El equipo de filmación reconstruye el camino que los Carri hicieron de la actividad intelectual a la militancia política, del centro de la ciudad al barrio periférico, de su casa al “Sheraton”, centro clandestino de detención. La directora traslada la escena del campo en la que se presentó a “la actriz” al duro cemento del asfalto citadino, su pesado tránsito, su ruido maquinal y atmósfera densa. Allí, con la ciudad a sus espaldas, una reja de por medio y un cartel de “Teatro”, “la actriz” lee un escrito de Roberto Carri del que surge en todo su esplendor el intelectual sesentista convencido de que “el pueblo” despertaría un día de su letargo para asumir su condición de sujeto revolucionario. “La actriz”, entonces, visita en Capital Federal a sus compañeros de militancia y luego, en su oficina, depura los testimonios en busca de los padres de carne y hueso: el padre solidario pero sectario e intransigente; la madre gritona que cocinaba Gulash. De Capital Federal, el equipo de filmación se traslada a los suburbios del Oeste en busca del centro clandestino y la casa del barrio de Haedo, en la que vivieran hasta el momento del secuestro. Testimonia “la actriz” sobre una de estas visitas al barrio: “Lo que era extraño era como llamábamos la atención en el lugar, ¿no? Porque más allá de la cámara, éramos como un punto blanco que se movía y era muy evidente que no éramos de ahí, que éramos extranjeros para ese lugar, y me imagino que era algo parecido a lo que pasaba en ese momento con mis padres. Estábamos desde *otro* lado.” Se busca con ahínco alguna forma de penetrar las sucesivas capas de barniz que los lugares y el

discurso de los testimoniantes presentan para encontrar las huellas del pasado atrapadas en sus pliegues.

Estos recorridos ponen en escena los diversos modos en que el espacio social puede ser experimentado, modos que Trigo, trabajando a partir de la nomenclatura de Henri Lefebvre, denomina espacio práctico, espacio estratégico-hegemónico y espacio táctico-subalterno. El *espacio práctico* emerge de la experiencia de interacción social, como respuesta a la economía política y sus necesidades de reproducción espacial. Se determinan entonces demarcaciones territoriales privadas y estatales, controles policiales y aduaneros, redes de comunicación, modos de transporte y nodos de intercambio. Mientras el *espacio estratégico-hegemónico* emerge del seno de la tecnología y la ciencia y responde a la esfera de la ideología y el imaginario social (prácticas cartográficas de todo tipo que ponen el espacio al servicio de las ideologías dominantes); el *espacio táctico-subalterno* es “vivido a través de la cultura y la memoria” y “alimenta la imaginación radical” (prácticas que se desarrollan en el nivel más íntimo de la vida cotidiana) (Trigo 2003 b, 98). Para movilizarse entre el campo y Capital federal, el equipo de filmación utiliza la red de rutas y autopistas que hoy día permiten dinamizar el flujo de tránsito en ciertas direcciones evitando las zonas hostiles de la ciudad de Buenos Aires en función de su condición de ciudad globalizada. Sin embargo, cuando deciden ir al barrio, se encuentran en un espacio adverso, ya que cruzan una de las fronteras ciudadinas más fuertemente establecidas en el imaginario social (la Avenida General Paz). Aquí, su condición de extraños los coloca en una posición vulnerable frente a los diversos modos legitimados de control del espacio ciudadano globalizado: la policía, las barras barriales, los vecinos. La mirada inquisidora de los vecinos, que los observan a prudente

distancia, los hace sentirse un blanco móvil. Por otro lado, se hacen evidentes las huellas del miedo que condiciona el accionar de la gente y con el cual se convive a diario sin siquiera poder llegar a darle sentido. Las rejas de las casas se multiplican ad infinitum, los negocios atienden a puertas cerrada y los vecinos prefieren hablar con ellos desde adentro, apenas asomados. En esas visitas al barrio, son interceptados dos veces, una por la policía y otra por un grupo de chicos que los atropella aunque no les queda muy claro con qué intenciones (incidente no incluido en el filme, pero relatado en el libro *Los rubios. Cartografía de una película*). En este sentido, mientras el ámbito del barrio es percibido por los vecinos como espacio táctico-subalterno, en tanto espacio apropiado y construido en la interacción cotidiana, para el equipo de filmación deviene un espacio hegemónico justamente a causa de esa praxis cotidiana barrial que incluye actitudes defensivas como las de negarse a hablar frente a las cámaras.

De ninguna manera es el barrio el único espacio reconstruido como hostil, extraño o ajeno, por el punto de vista que el filme adopta. Capital Federal es un lugar ruidoso, comparado con las secuencias en el campo, donde predominan sonidos rurales, bucólicos casi, pero es además el escenario sobre el que se desarrolla la referencia al análisis político de los intelectuales revolucionarios que llevará a sus padres a la muerte. También es el lugar en el que se encuentra Antropología Forense, donde “la actriz” se sumerge en un mundo sordo (el sonido pareciera ser el del viento que se filtra por un espacio muy estrecho) plagado de imágenes de restos óseos, árboles genealógicos dibujados en pósters y bancos de datos computarizados. Asimismo, el mundo de los intelectuales burocratizados llega por fax, con todo el peso de una sentencia negativa para el proyecto y una guía de cómo *encauzarlo por el buen camino*. En el barrio, “El Sheraton”, hoy una

comisaría en actividad, es rondada con aprehensión, mientras se lee el frío informe del *Nunca Más* publicado por la CONADEP⁴⁸ sobre la distribución del espacio interno en el centro clandestino:

Sheraton. Ubicación: Quintana y Talpaqué (casi Naciones Unidas), a cuatro cuadras de Avenida General Paz, Partido de la Matanza, Provincia de Buenos Aires, en el interior de la Subcomisaría de Villa Insuperable.

Descripción: Por la puerta principal se ingresaba a las oficinas y otras dependencias de atención al público. Entrando por el garaje y ascendiendo unos escalones se llegaba a un pasillo ancho, cerrado por puertas de rejas, que daba a los calabozos. Uno de ellos habilitado como depósito y archivo. Celda central, más grande que las restantes (cuatro metros por cuatro metros aproximadamente), que era utilizada como comedor del personal y dormitorio de algunos de ellos. Baños, duchas y piletón para lavar platos. En el ángulo opuesto al garaje, un patio descubierto, enteramente cerrado, al que se accedía por una puerta de barrotes. En la planta alta, sala de torturas y otras dependencias.

⁴⁸ Informe sobre los centros clandestinos de detención, los métodos de secuestro y tortura, los asesinatos, y los nombres de los perpetradores y las víctimas, redactado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). Esta comisión fue creada ante el reclamo de las familias de los desaparecidos de que se instalara una comisión parlamentaria bicameral para que tuviera fuerza expeditiva. “Por su índole parlamentaria, dicha comisión hubiera contado con plenos poderes, teniendo libre acceso a las dependencias y archivos de las fuerzas de seguridad. Al carecer la CONADEP de estas atribuciones su función se vio limitada a recibir y registrar los testimonios de aquellas personas que habían sido víctimas del Terrorismo de Estado. Su creación responde entonces a un claro intento de acotar lo investigado” (Kordon et al. 1995).

La visita de “la actriz” al lugar es presentada por separado, mucho después en el espacio de la película. Las imágenes de ella entrando por la puerta lateral (que correspondió en su momento a la entrada al centro clandestino) y recorriendo el lugar, se alterna con las imágenes de la actividad normal en las oficinas del frente. Se pone así de manifiesto el doble estándar que caracterizó en su momento el accionar dictatorial, trazando una sutil conexión con la función represiva de las fuerzas policiales en la actualidad. Primeros planos de las armas enfundadas, formularios, sellos, insignias y botas superpuestas con el denso ruido de máquinas de oficina evidencian el fuerte lazo que anuda la violencia estatal y la burocracia. Por el contrario, el recorrido del centro clandestino sucede inmerso en una pavorosa quietud cortada por el eco de ruidos lejanos, mezcla de pasos y sonidos de radio, puertas de hierro que se cierran y voces apagadas, como pretendiendo captar los insultos de los torturadores y los alaridos de los torturados, ambientados por música de radio a todo volumen. “La actriz” camina como deambulando entre tumbas invisibles.

La (re)conquista del tiempo

La búsqueda de esa memoria anterior a su recuerdo lleva a Albertina Carri a trasladarse sobre la geografía urbana de la ciudad de Buenos Aires, por fuera de la topografía rural que le es familiar y la ha dado asilo desde que tenía cinco años. En este espacio de vacas, caballos, mil gamas de verdes y marrones, actividades mañaneras y fogatas nocturnas es donde tienen asiento sus recuerdos infantiles y las fantasías sobre el regreso de sus padres. Este es el espacio que su cuerpo reconoce, en olores, formas, tonos y texturas; el espacio al que está habituado y en el que se formó, el espacio que conoce y

ama porque ha crecido experimentando sus ritmos. Para Albertina Carri, directora de cine, el campo es justamente el *espacio táctico-subalterno*, el que posee vida y actualidad justamente porque allí se localizan los primeros afectos que “recuerda recordar” y que le dieron cobijo, en su niñez, frente a la traumática ausencia de sus padres. Es, como dice Trigo al hablar de la poética del espacio de Gaston Bachelard, este es el hogar de su memoria, su primer universo, su rincón del mundo en el que se anudan, indistinguibles, memoria e imaginación (Trigo 2003 b, 98). De carácter fluido y dinámico, este *espacio táctico-subalterno* es el locus de la pasión, de la acción y de lo vivido, y por lo tanto, del tiempo (Lefebvre 2004, 41). Abrevando en este paisaje en el que hace eje su ser y aprovechándose de las posibilidades de construir nuevos espacios que le brinda su profesión de cineasta, Albertina Carri rastrea con minuciosidad la topografía de esas memorias que le son ajenas y que se asientan en espacios que le resultan extraños, si no hostiles, para lograr ejercer la necesaria apropiación y así rescatarlos de ser los espacios donde se anclan las memorias-*otras* y convertirlos en lugares de su propia memoria.

Es así que la película comienza y termina en el campo, aunque de ninguna manera sea este un recorrido circular o vicioso. Muy por el contrario, en esas idas y vueltas por los testimonios de los que alguna vez se relacionaron con sus padres y con ella misma antes de que comenzara el hilo de su recuerdo consciente (familiares, vecinos, amigos, compañeros de militancia), así como en el recorrido por los espacios antes recorridos por los padres y ahora expuestos a su aguda mirada de cineasta, Albertina encuentra un complejo modo de elaborar la conexión con el entonces-allá que le han arrebatado (sus primeros tres años de vida en el barrio) y el aquí-ahora (el presente del campo de vacas, y del campo de la cámara). No existiendo los garantes sociales de este lazo, sus

progenitores, y contando sólo con el relato de sus hermanas mayores, la búsqueda de la directora se dirige justamente a reconstruir por sí misma, en sus propios términos, el *vínculo de integración temporal* que, como explican León y Rebeca Grinberg, “une las distintas representaciones del *self* en el tiempo, estableciendo una continuidad entre ellas y otorgando la base al sentimiento de ‘mismidad’” (1971, 159).

En esta búsqueda, Albertina es quien traza el derrotero, tanto en su rol de directora en el fuera de campo del supuesto documental, como en su calidad de directora del filme *Los Rubios*. Sin delatar su nombre, interroga e increpa a los vecinos del barrio hasta hacerlos hablar frente a la cámara. Es quien hace las preguntas y conduce con tacto a “la actriz” para que testimonie sobre el encuentro con la policía en la zona suburbana o con la sobreviviente del centro de detención clandestino. En la comisaría donde éste funcionaba, es ella quien enfrenta al comisario para decirle que quiere filmar las instalaciones porque sus padres estuvieron desaparecidos allí. Al realizar el recorrido de la comisaría y el centro de detención, Albertina recorre el lugar cargando la cámara y rodeada de todo su equipo. Se la observa constantemente en acción, estableciendo encuadres, tomas, secuencias, el orden de los textos, las variaciones de tonos e incluso determinando cuántas veces se repite o no alguna palabra, algunas de ellas especialmente significativas, como “yo”, “odio”, etc.). En el set de filmación, es ella quien instruye al resto del equipo sobre el tipo de relación que los torturadores establecían con los familiares y quien presta para las lecturas colectivas posesiones tan preciadas como las cartas que su madre les enviaba desde el cautiverio. En el campo, es ella quien los instruye en las destrezas de montar a caballo y los introduce al goce en las tareas relacionadas con las vacas.

En *Los Rubios*, este proceso de apropiación de la memoria-*otra* se materializa de dos formas diferentes. Por un lado, la recreación de las historias de los testimoniantes con la animación de muñecos “playmobil” en secuencias que condensan detalles de diferentes informantes y cuya perspectiva intenta acercarse a la fabulación infantil. Una de estas secuencias muestra un grupo numeroso de adultos y niños disfrutando de un diáfano día soleado en una quinta. El colorido es intenso; la música, juguetona y alegre. Una gran pileta y la red de voleibol nos remiten a la descripción que hicieran algunos de los compañeros de actividades de las que disfrutaban los Carri: hacer asados multitudinarios, pasar tiempo en la quinta, jugar al voleibol. La secuencia se presenta alternada con la de niños pequeños que discuten entre sí cómo murieron diferentes personas del barrio, y observan maravillados la filmación y el testimonio de la vecina que entregó la familia a los represores al asegurar que eran “todos rubios”. La secuencia del secuestro, luego de ser relatada con detalles por la vecina, también es recreada con muñecos “playmobil”, en un tono que evoca las películas de Hollywood en que seres humanos son misteriosamente secuestrados por extraterrestres. Al final de la secuencia se ve la ruta solitaria y tres niños rubios caminando hacia ningún lado entre las pertenencias abandonadas.

La segunda manifestación del proceso de apropiación del recuerdo del *otro* se concreta cuando “la actriz” se *calza* ostensiblemente una peluca rubia, como quien se calza un par de zapatos, y sale a caminar rumbosamente por las calles del barrio, a paso firme y con la mirada de quien está en su salsa. Se asume así desde la mirada de un entorno que siempre la había visto diferente, a ella y a toda su familia, diferencia que aún hoy, después de treinta años, se deja traslucir en los gestos de desprecio que la vecina entregadora hace al describirlos por segunda vez: “Eran tres chicas rubias. Después

estaba *el tipo* que era rubio, de ojos así color de los tuyos más o menos y la señora era una *flaquita, rubia*, [realiza gestos de envidia] más bien delgadita, siempre vestía piloto [realiza gestos de coquetería] y se iba”. Mientras “la actriz *rubia*” recorre el barrio con aplomo, su voz en *off* desgrana las reacciones de la familia ante el testimonio de la vecina entregadora: “Cuando le mostré a mi tía el testimonio de la señora se puso a gritar: ‘Mi hermana *nunca* fue flaca y *nunca* fue rubia’. Andrea dijo: ‘*Viste*, yo les decía que la máquina de escribir se oía. ¿*Quién* iba a tener una máquina de escribir en *ese* barrio?’ Paula se acordaba del *piloto* de mamá.” Entre retazos de recuerdos compartidos con el testimonio de la vecina -el piloto, la máquina de escribir- asoman la imposibilidad de verse desde el lugar del *otro* (y por lo tanto de ponerse en ese lugar), así como la distancia social que separa a los hijos de los intelectuales desaparecidos de “la población-masa” que sus padres creyeron podría devenir sujeto revolucionario. Atravesada por el discurso oficial del gobierno dictatorial, que alentaba a la población a denunciar cualquier tipo de actividad extraña, inusual, y *hablada* en su totalidad por la impunidad y los procesos de amnesia que promovieron las administraciones pseudo-democráticas siguientes, la vecina y su familia se regodean al poder hablar con los que hoy tienen en sus manos las cámaras de filmación, al igual que en aquel momento se regodearon al codearse con los que tenían en sus manos las armas. En ambas instancias, la vecina afirma, quizás para convencerse, que *no tiene miedo de hablar porque ella no hizo nada malo*.

Por su parte, “la actriz”, al recordar la vida en el barrio, pone distancia con todos estos testimonios cuando, con un dejo de reproche, resuelve sus recuerdos en un par de fabulaciones elaboradas a partir de experiencias infantiles y deformadas por el discurso

de los adultos: “*Lo que yo* me acuerdo del barrio es al hombre de la bolsa y a mi amiga Rosita, una chica de la villa que me enseñó a chasquear los dedos y que según mi abuela me contagió los piojos. Insistió *tanto* con los piojos de Rosita, que ahora la veo montada en su bicicleta con un piojo caminándole en la frente. Quizá se llamaba María, no sé.” El nombre de la amiga se pierde en las brumas de la memoria, al igual que los nombres de su familia escapan al recuerdo de los vecinos; todo lo que queda de ella es que, según su abuela, era una “piojosa”. Igual que todo lo que queda en la memoria de la vecina entregadora es “eso” que los hacía diferentes del resto y se materializa desde su perspectiva en la característica de “ser rubios”.

La voz en *off* de “la actriz”, mientras recorre una plaza casi desierta en la que ve jugar a un niño con su papá, reclama: “Vivo en un país lleno de fisuras. Lo que fue el centro clandestino donde mis padres fueron secuestrados hoy es una comisaría. La generación de mis padres, los que sobrevivieron a una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los que vinieron después, como Paula L. o mis hermanas, quedaron en el medio, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables”. La generación de *hijos* a la que pertenece Albertina, sujeta a la interrupción violenta del proceso de conformación identitaria en un momento clave, ve horadado el sentimiento de “mismidad” justo en las bases que deberían sostenerlo. La cineasta ha iniciado ese viaje con la intención de encontrarse a sí misma en esa etapa que antecede al momento en que comienza a recordarse cobijada por el campo (de las vacas). Y finalmente, de todas las memorias-*otras* que recoge sobre los tiempos en que los Carri eran una familia, elige un rasgo asignado por *los otros* del barrio, el de ser *rubia*, y lo reconvierte en un puente para salvar la fractura temporal. Asumir esa mirada mediante el

uso de una peluca rubísima y lacia le permite reconstruir una representación de su *yo* anterior a la desaparición de los padres, pero no desde las narraciones de la memoria familiar, en las que no ha tenido ninguna participación activa, sino desde una narración absolutamente personal surgida de su voluntad de encontrarse e interactuar críticamente con ese pasado doloroso, doloroso en mucho más que la acotada referencia al destino trágico del campo de concentración y la tortura de sus seres queridos, y mucho más vivo en el presente de lo que se quiere admitir.

En este sentido, Carri se aleja de cualquier posición que postule la existencia de una memoria *a priori*, ya dada en algún tiempo anterior y siempre desde *allí*, en el *pasado*, *esperando* a ser descubierta por los *expertos* o por el *ciudadano común* que revuelve el arcón de los recuerdos, pues como concluye Trigo,

...la memoria no es la mera repetición y recuperación de las huellas del ayer, sino la construcción de un pasado puesto al servicio de un proyecto de futuro desde las circunstancias del presente. El pasado resulta de una operación retrospectiva; el sentido y la veracidad que el pasado adquiere son formulados retroactivamente desde el hoy, lo cual le confiere a la memoria su índole simultáneamente analéptica y proléptica, mirando al pasado pero soñando con el porvenir. Y así, si el tiempo es reversible *sería posible imaginar otros posibles desenlaces de la historia* (los subrayados son míos; Trigo 2003 b, 93).

Lo que da a *Los Rubios* un estatus ético y estético privilegiado entre otras obras del cine argentino contemporáneo es la tremenda contundencia con que Albertina Carri construye justamente esta posibilidad alternativa, o aún mejor, esta alternativa posible a la reiterativa y lacrimógena *crónica de una muerte anunciada* en la que, de manera consciente o no, se empantanar muchas de las representaciones documentales sobre el terrorismo de estado. La secuencia en la que se ve a Carri dirigir a la “la actriz” en la escena en que cuenta sus odios es claramente un llamado de la directora a *reformatear* el modo en que nos construimos como sujetos deseantes. Albertina no puede cambiar el hecho concreto de la muerte de sus padres por una causa que consideraron justa, ni tampoco la brutal represión de estado del régimen fascista. “La actriz”, por su condición de alter ego en escena de Albertina Carri, se encuentra de alguna manera *atada* a la anécdota y su final trágico. Pero Albertina, en su calidad de directora del proyecto singular que se ha propuesto llevar a cabo, con o sin apoyo institucional, decide cómo estructurar su propio Deseo hasta en los más mínimos detalles. No se trata aquí del deseo con minúsculas, porque ese deseo es un imposible, ella sabe que sus padres han muerto, definitivamente, sino de los mecanismos del Deseo con mayúsculas, del deseo como fuerza, ese que el significante debe regular para que podamos funcionar como sujetos en el devenir de nuestra existencia. En la secuencia se muestra el proceso de estructuración en toda su complejidad, desde el desglose sintáctico de un sólo deseo en tres partes para que cobre más fuerza a nivel pragmático hasta los tonos y el ritmo con el que deberán ser pronunciados, como si fuera un mantra que conjura peligros y vacíos en el universo simbólico del individuo. Una larga secuencia que muestra la preparación de *la secuencia “Vaquitas de san Antonio”* pone en escena la parafernalia fetichista, en el sentido que le

da Metz, del cine como aparato significante (1997, 52). Un lento paneo sobre el material concreto que dispara la anécdota -las cartas de la madre en el día del cumpleaños de una de las hijas, un artículo de sociología del padre, fotos del centro clandestino, todos signos de su ausencia-, es seguido por diferentes planos de los aparatos productores de la imagen cinematográfica y el equipo de filmación en acción. Se pasa del color al blanco y negro, y la cámara se centra en Albertina-directora en plena acción, demostrando en la praxis quién está en control de la producción de significados: “No repetiría la palabra odio, porque es muy fuerte y volver a decirla... suena demasiado”. Detrás de la cámara, Albertina Carri, decide, sonríe y goza.

La secuencia final comienza con un amanecer campestre y el equipo preparándose para la jornada de trabajo, no la de las faenas del campo con las vacas, sino la jornada de filmación. Al ritmo de la conocida canción “Influencias”, de Charly García, Albertina filma la última secuencia de “la película”: “la actriz” sola transita por un camino de profundas huellas, pero cubierto de césped verde. Lleva calzada la peluca rubia y un piloto negro al estilo del nuevo milenio. Finalmente recoge la cámara y llamando al equipo, exclama: “Está bien, ¡más lindo! La película termina con Analía sola”. Pero Analía es “la actriz” que la representó en la búsqueda de aquel *allá-entonces* anterior al momento en que nace su memoria-hogar en el campo. Albertina Carri transita el mismo camino de huellas profundas cubierto de césped verde, empuñando una cámara de filmar con decisión y firmeza, mientras el equipo de filmación marcha a su lado. *Todos calzan una peluca rubia.*

Conclusiones

En el nuevo orden global, las transformaciones económicas que han revolucionado tan profundamente la trama social, política y cultural de Argentina han dado lugar a contundentes respuestas en el espacio de la producción artística, entre las cuales figura de manera destacada la producción cinematográfica. La emergencia de formas posmodernas de individuación, extendidas a través del consumismo, la ética de la economía de mercado y la consolidación de nuevas tecnologías, y la consecuente pérdida de los parámetros modernos de sociabilidad, así como de novedosos modos de intervención política, encuentran su correlato en una revolución de las formas y los contenidos estéticos cuya significación se vuelve a veces críptica. Sin embargo, una mirada atenta sobre aquellas obras que sobresalen por el carácter radical de su ruptura con las formas dominantes hasta los 90, nos permite recrear los mecanismos de interpretación en pos de una activa participación del espectador. El análisis aquí presentado giró en torno a cuatro problemáticas que, a mi entender, resultan clave en el conjunto de transformaciones que han tenido lugar en la sociedad argentina a partir de la incorporación del país al mundo globalizado: la emergencia de una nueva racionalidad que rige el sistema de una sociedad centrada en el consumo de bienes simbólicos y servicios culturales; la drástica resignificación de lo que se entiende por libertad, con un claro giro hacia formas socialmente irresponsables de extrema autonomía del sujeto individual; la transformación de los modos en que los individuos se relacionan con las

instituciones modernas tradicionales que los procesos de globalización han puesto en profunda crisis; las formas de ejercer la memoria en relación con hechos traumáticos, en este caso la sistemática represión que ejerció el estado argentino en clara coordinación con poderes extra-nacionales, que modificaron para siempre la identidad individual y colectiva de los ciudadanos.

Si, como afirmara Fredric Jameson en los tempranos 80, un arte posmoderno políticamente comprometido debería proporcionar las formas desde las cuales mapear las nuevas formaciones culturales globalizadas, ofreciendo coordenadas más claras sobre nuestro lugar en el mundo (1986, 84), es posible pensar en el conjunto de cineastas cuyas obras fueron objeto de mi análisis como artistas abocados a esta tarea cartográfica que, según la teoría, le devolvería a su producción un carácter político. Utilizando de manera singular y definitivamente innovadora las posibilidades que ofrecen las técnicas cinematográficas, estas películas sondean vastos territorios de la vida cotidiana que se evidencian definitivamente trastocados como consecuencia de los cambios estructurales a los que los procesos de globalización han sometido a la región. En un primer momento, la crítica calificó a estas obras de apolíticas, interpretando equivocadamente el hecho de que estas giren, en su mayoría, en la esfera de lo privado. Sin embargo, en este corrimiento del foco de atención es que debe leerse el posicionamiento político de esta nueva producción cinematográfica, así como el carácter política de su propuesta estética. Si el capitalismo, en su estadio tardío, se ha lanzado a la colonización de nuevos territorios como lo son la naturaleza, el inconsciente y la vida íntima de los individuos, trastocando irreversiblemente la tradicional división entre esfera pública y esfera privada, con el fin de consolidar las condiciones de consumitividad que demanda el nuevo régimen de

acumulación, por fuerza deberán observarse cambios no sólo en las formas de ejercer la acción política sino también en cómo se posiciona la producción artística e intelectual al respecto. Como tan acertadamente concluye Joanna Page al analizar la filmografía de otra de las grandes innovadoras del cine argentino contemporáneo, Lucrecia Martel, “[l]a retirada del cine a la esfera privada puede leerse entonces como una intervención crítica que señala el fracaso de un estado disfuncional en quiebra y pone énfasis en la primacía de la vida biológica en tiempos de grave crisis económica” (2007, 166).

La tarea que nos compete como críticos, entonces, se ve desafiada por este imbricado conjunto, definitivamente sintomático de las transformaciones en nuestra sociedad y nuestro tiempo, que es la producción estética, y en este caso particular, la producción cinematográfica. La cuestión que surge, como consecuencia, gira en torno a los caminos por los cuales llevar adelante la tarea hermenéutica, sobre todo en un territorio como el cinematográfico, que es por naturaleza una superficie fascinante pero resbaladiza; una ficción perversamente engañosa y, al mismo tiempo, definitivamente fantasiosa; un artefacto que brega por borrar las huellas de la parafernalia fetichista que lo produce a la vez que dictamina, sin escrúpulos, parámetros con los que estructurar nuestra realidad. Como lo expone Slavoj Žižek en *The Pervert's Guide to Cinema* (2006), no se trata de poder discriminar la ilusión de la realidad, sino de llegar a vislumbrar la realidad en la ilusión. La virulenta reacción estética que se da durante los 90 en el cine argentino tiene lugar justamente buscando desarticular el autoritarismo imperante en la producción de los significantes –en este caso las películas- como en la producción de los significados -el estilo y las estéticas imperantes, concretamente el cine diegético clásico. Al resto de las crisis que asolaban al país, debía sumarse una crisis más: la crisis en los

modos de representación cinematográfica de una realidad política, social y cultural que, aunque adquiriera formas y colores locales, palpitaba desafortadamente al ritmo global.

Este desfase entre la experiencia vivida y los modos de representación, en este caso cinematográficas, tienen a mi entender, relación directa con lo que Jameson denominó “disyunción entre el cuerpo y el entorno construido”; es decir, la incapacidad del sujeto posmoderno de proyectar cognoscitivamente su propia localización física en un entorno determinado, y que se correspondería con “la incapacidad de nuestras mentes, al menos en el presente, de proyectar en un mapa la gran red global de comunicaciones multinacionales y descentradas en la que nos encontramos atrapados como sujetos individuales” (1986, 72). Esta enorme distancia entre percepción y proyección estética es la que incomoda a estos jóvenes cineastas, quienes, tomando el toro por las astas, deciden vadear la esquivia trazando derroteros propios, tanto a nivel de la producción -que se traduce en insólitos modos de auto-financiamiento, tiempos de producción que llegan a extenderse hasta tres años, películas que nunca son estrenadas comercialmente- como de la representación. Es así que se asedian las formas cinematográficas en pos de poner en escena un nuevo sensorio y una nueva episteme - o si se prefiere una nueva estructura de sentimientos, como lo denominó Raymond Williams (1977, 132ss)- caracterizada por una mutación fundamental de los objetos, producidos explícitamente como signos, un cambio radical en la producción y el flujo de las identidades y la sociabilidad, y la consecuente transformación en las modalidades (y posibilidades) de intervención política.

El grupo de cineastas cuya obra analicé, Martín Rejtman, Esteban Sapir, Verónica Chen, Ezequiel Acuña, Pablo Trapero y Albertina Carri, son apenas algunos de una extensa lista de directores argentinos que, en un firme gesto de apropiación estética y

postulando una consistente postura ética, han proscripto del plano diegético cualquier forma de manipulación emocional, toda variante épica del relato, las condensaciones propias de la alegoría, las superficiales mimesis de la metáfora, la mentirosa transparencia de lo representado, para promover la emergencia de un nuevo ethos, un nuevo pacto en la relación productor-receptor, negándose de plano a convertir a su obra en un mero objeto de consumo y en someter al espectador a cualquier ejercicio de manipulación. En busca de una participación activa del espectador frente al inevitable espectáculo hipnótico que resulta de la imagen en movimiento, las estéticas se multiplican, los principios sobre los que se construyen las tramas se singularizan y la materia prima de la que se abreva se relaciona con la experiencia cotidiana de los realizadores y su particular perspectiva del funcionamiento del mundo. Así, Martín Rejtman, aferrado al principio de que en el cine todo es superficialidad (ya que más allá de la pantalla no hay nada) practica una *estética de la apatía* utilizando como materia prima la banalidad mezquina de una clase media urbana narcotizada por el consumo. Directores como Esteban Sapir (*Picado Fino*), Verónica Chen (*Vagón Fumador*) y Ezequiel Acuña (*Como un avión estrellado*) modelan una *estética de la diferencia*, en base al principio de la fragmentación (de la sociedad, del individuo, de la superficie filmica, de la mirada) utilizando como materia prima las sensaciones que provoca el tránsito, constante y circular, por el espacio urbano como “medio-ambiente”. Pablo Trapero, por su parte, postula una *estética de la alienación*, cuyo principio constructivo es la mirada des-estructurada, una mirada descolocada del rol del individuo en las estructuras tradicionales, una mirada que podríamos llamar insiliada, ya que aún estando en el ámbito de la estructura no logra ocupar un lugar que la incorpore a la misma. En su

caso, la materia prima es siempre la experiencia cotidiana del sujeto suburbano.

Finalmente, Albertina Carri propone una *estética del distanciamiento* que gira en torno a la media(tiza)ción permanente del material que dispara la anécdota. La materia prima surge aquí también de su propia biografía: la vida en el campo y su carrera de cineasta.

La vastedad y diversidad de la producción cinematográfica de los últimos veinte años en Argentina hace casi imposible cualquier intento de sistematización totalizadora o descripción reduccionista. Quizá sea esto algo que debemos agradecer, pues nos impide convertir nuestro discurso crítico en mero parásito de la producción estética y, en cambio, nos fuerza a abrirlo a una reflexión hermenéutica que colabore en la elaboración de los mapas cognitivos que Jameson sugiere como imprescindibles en la era del capitalismo multinacional. Mirando hacia atrás en el tiempo, los años que han transcurrido desde que di los primeros pasos en esta reflexión, y a mi alrededor en el espacio donde se alza todo el material, filmico, crítico y teórico que debí descartar para lograr finalizar esta investigación, el recorte que aquí presento me resulta mínimo y de una provisoriedad exasperante. Fuera han quedado interesantísimas representaciones de los múltiples modos de la violencia (física, psicológica, privada o institucional) vinculadas a la irremediable ruptura de lazos sociales que trajeron aparejadas las sucesivas crisis del país; las postales de las formas posibles de ejercer los roles parentales y las nuevas modalidades de constituirse en familia rebasando los lazos consanguíneos; los relatos del racismo que empiezan a atravesar la cultura argentina y las consecuencias de las políticas de xenofobia promovidas desde el estado durante los 90; las representaciones enfocadas en los ritmos de la vida en el interior del país; las historias de los individuos atrapados entre la lógica excluyente de la responsabilidad hacia sus seres queridos y la posibilidad

omnipresente de ser “otros” que ofrece la explosiva combinación del mercado de identidades y la creciente indiferencia social. En innumerables casos, esta diversidad temática se ve acompañada de estéticas sumamente heterogéneas y relatos que presentan complejas perspectivas. En este sentido, el campo de la producción cinematográfica argentina se ha convertido, sin lugar a dudas, en un fecundo semillero de dedicados cartógrafos -en muchos casos de estilizado cincel- de universo posmoderno en su versión local.

Referencias

- Aguilar, Gonzalo. *Estudio crítico sobre El Bonaerense. Entrevista a Pablo Trapero*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2008.
- Aguilar, Gonzalo. *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Argentina: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Ahmad, Aijaz. "Jameson's Rethoric of Otherness and the 'National Allegory'." *Social Text* Nro. 17 (Autumn 1987): 3-25
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." *Lenin and Philosophy*. New York: Monthly Review Pres, 1971. [1970]
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L, 2009.
- Amado, Ana; Nora Domínguez Eds. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Andermann, Jens. "La imagen limítrofe: naturaleza, economía y política en dos filmes de Lisandro Alonso." *Estudios 15* : 30 Julio-Diciembre 2007 : 279-304.
- Antropología Forense. < http://www.eaaf.org/eaaf_sp/ > [Consultado el 22/05/2010]
- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. USA: University of Minnesota Press, 2003. [1996]

- Arakaki, Javier O. *La sociedad exclusiva. Un ensayo sobre le diagrama de poder pos-disciplinario*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2005.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present. Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham/London: Duke University Press, 1999.
- Barbero, Martín Jesús. *Al sur de la modernidad. Comunicación, globalización y multiculturalidad*. USA: IILI, 2001.
- Barbero, Martín Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo, S.A., 1987.
- Baudrillard, Jean. *Crítica de la economía política del signo*. México/España/Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 1997. [1972]
- Baudrillard, Jean. *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. USA: Telospress Ltd, 1981. [1972]
- Baudrillard, Jean. *The System of Objects*. London and New York: Verso, 1996. [1968]
- Bauman, Zygmund. *Does Ethics Have a Chance in a World of Consumers?* Massachusetts/London: Harvard University Press, 2008.
- Bauman, Zygmund. *Freedom*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988.
- Bauman, Zygmund. *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 1999.
- Bauman, Zygmund. *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*. Great Britain: Blackwell, 1995.

- Bauman, Zygmund. *Liquid Modernity*. USA: Blackwell, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *Amor Líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*.
Argentina: Fondo de cultura económica de Argentina S.A. 200. [2003]
- Benegas, Diego. “The Escrache is an Intervention on Collective Ethics”.
www.Hemisphericinstitute.org/hemi/. [Consultado el 03/06/2010]
<http://hemi.nyu.edu/cuaderno/politicalperformance2004/totalitarianism/WEBSITE/texts/the_escrache_is_an_intervention.htm>
- Benjamín, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”
Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia. Buenos Aires:
Taurus, 1989. [1936]
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: NLB, 1977. 1963
[1928]
- Bergero, Adriana y Fernando Reati Ed. *Memoria colectiva y políticas de olvido*.
Argentina y Uruguay 1970-1990. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1997.
- Bernardes, Horacio, Diego Lerer, Sergio Wolf Ed. *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Buenos Aires: Tatanka/Fipresci, 2002.
- Bernardes, Horacio. “Entre botones”. 15 Septiembre 2002. *Página 12*. Suplemento Radar. Edición digital [Consultado el 03/06/2010]
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-382-2002-09-15.htm>>
- Bernini, Emilio. *Estudio crítico sobre Silvia Prieto. Entrevista a Martín Rejtman*. Buenos Aires: Picnic Editorial, 2008.
- Beverly, John, Michael Aronna, José Oviedo Eds. *The Postmodernism debate in Latin America*. Durham/London: Duke University Press, 1995.

- Boron, Atilio A. *Imperio & Imperialismo [Una lectura crítica de Michael Hardt y Antonio Negri]*. Buenos Aires: CLACSO, 2002.
- Campo, Javier, Cristian Dodaro Ed. *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Nuestra América/Ediciones del movimiento, 2007.
- Canclini, Néstor García. *La globalización imaginada*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2005. [1999]
- Carbajal, Mariana. “Un llamado para legalizar el aborto.” 16 Junio 2005. *Página 12*. Edición digital [Consultado el 6 de Agosto de 2009]
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-52466-2005-06-16.html>>
- Carri, Albertina. *Los rubios. Cartografía de una película*. Buenos Aires: Ediciones Gráficas Especiales S.A., 2007.
- Castells, Manuel. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell, 200. [1996]
- Castoriadis Cornelius *Una sociedad a la deriva. Entrevistas y debates, 1974-1997*. Editores Escobar, Enrique; Myrto Gondicas; Pascal Vernay. Buenos Aires: Katz Editores, 2006
- Castoriadis Cornelius. *The Imaginary Institution of Society*. UK: Polity Press, 1987
- Cerrutti, Marcela y Alejandro Grimson. “Buenos Aires, neoliberalismo y después. Cambios socioeconómicos y respuestas populares.” *Ciudades Latinoamericanas. Un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*. Ed. Alejandro Portes, Bryan R. Roberts, Alejandro Grimson. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005 : 75-147.

- Comolli, Jean-Louis. "La ciudad filmada." *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Aurelia Rivera Nueva Librería, 2007: 504-509.
- CONADEP. *Nunca más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: Eudeba, 1984.
- Copertari, Gabriela. "De tal palo tal astilla': 76 89 03 y los hijos del Proceso." *MLN* Vol. 121 Nro. 2 (March 2006) Hispanic Issue: 439-461
- Cuadernos de cine argentino. El cine también es un juego de niños*. Buenos Aires: INCAA, 2005.
- Cuadernos de cine argentino. Gestión estatal e industria cinematográfica*. Buenos Aires: INCAA, 2002.
- Cuadernos de cine argentino. Imágenes que tejen una red de textos*. Buenos Aires: INCAA, 2005.
- Cuadernos de Cine Argentino. Innovaciones estéticas y narrativas en los textos audiovisuales*. Buenos Aires: INCAA, 2005.
- Cuadernos de Cine Argentino. La imagen como vehículo de identidad nacional*. Buenos Aires: INCAA, 2005.
- Cuadernos de cine argentino. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla*. Buenos Aires: INCAA, 2005.
- Chiesa, Lorenzo. *Subjectivity and Otherness. A Philosophical Reading of Lacan*. USA: The MIT Press, 2007.
- Chossudovsky, Michel. *The Globalization of Poverty. Impacts of IMF and World Bank Reforms*. London/New Jersey: Zed Books/Penang: Third World Network, 1997.

- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. UK: Rebel Press. [1967]
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2007. [1972]
- Dor, Joël. *Introduction to the reading of Lacan. The Unconscious Structure Like a language*. Ed. Judith Feher Gurewich and Susan Fairfield. Jason/ New Jersey/London: Jason Aronson Inc., 1997 [1985]
- Falicov, Tamara L. *The Cinematic Tango. Contemporary Argentine Film*. Londres/New York: Wallflowers, 2007.
- Feitlowitz, Marguerite. trabajo *A Lexicon of Terror. Argentine and the Legacies of Terror*. New York/ Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Fineman, Joel. "The Structure of Allegorical Desire." *October*, Vol. 12 (Spring, 1980): 46-6.
- Foucault, Michael. *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión*. México/ España/ Argentina: Siglo Veintiuno Editores, 2002. [1975]
- Freud, Sigmund. *Moses and Monotheism*. New York: Vintage, 1955. [1934-38]
- Getino, Octavio. *Cine Iberoamericano. Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: CICCUS, 2007.
- Gociol, Judith; Hernán Invernizzi. *Cine y dictadura. La censura al desnudo*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2006.
- Goldstein, Miriam. "Mundo joven, mundo adulto" Cuadernos de cine argentino. Modalidades y representaciones de sectores sociales en la pantalla. Buenos Aires: INCAA, 2005.

- Goldstein, Miriam. *Jóvenes de película. La problemática juvenil en el cine argentino (1995-2001)*. San Justo (Buenos Aires): Grupo Editor TM, 2008.
- Grinberg, León y Rebeca Grinberg. *Identidad y cambio*. Buenos Aires: Ediciones Kargieman, 1971.
- Grosso, Bruno y Patricia Flier. *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Ediciones al margen, 2001.
- Gundermann, Christian. "La libertad entre los escombros de la globalización." en *Ciberletras Revista de crítica literaria y de cultura*. Vol.13. (2005) Sección especial: el cine latinoamericano. [Consultado el 24/05/2010]
<<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v13/gunderman.htm>>
- Gundermann, Christian. *Actos melancólicos. Formas de resistencia en la posdictadura argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Gundermann, Christian. "The Stark Gaze of the New Argentine Cinema: Restoring Strangeness to the Object in the Perverse Age of Commodity Fetichism." *Journal of Latin American Cultural Studies* Vol. 14 No. 3 (December 2005): 241-261.
- H.I.J.O.S.<http://www.hijos-capital.org.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=400> [consultado el 22/05/2010]
- Halperín, Paula. *Historia en celuloide: cine militante en los '70 en la Argentina*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2004.

Hall, Stuart. "The Centrality of Culture: Notes on the Cultural Revolutions of our Time."

Media and Cultural Regulation. Ed. K. Thompson. London: Sage, 1977 : 207-238.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. USA/UK: Blackwell, 1999. [1990]

Harvey, David. *The Urban Experience*. UK: The John Hopkins University Press, 1989.

Held, David, Anthony McGrew, David Goldblatt, Jonathan Perraton. *Global Transformations. Politics, Economics and Culture*. California: Stanford University Press, 1999.

Hölzl, Corinna. "Torres countries en Buenos Aires - la prolongación de una nueva forma de vivir como desencadenante y multiplicador de la fragmentación social. Los casos de Palermo Nuevo y El abasto." *Antropología y estudio urbanos*.

25/07/2005 [Consultado el 05/06/2010]

<<http://antropologiachilena.blogspot.com/2005/07/torres-countries-en-buenos-aires.html>>

Hoogvelt, Ankie. *Globalization and the Postcolonial World. The New Political Economy of Development*. USA: The Johns Hopkins University Press, 2001. [1997]

Hopenhayn, Martin. *No Apocalypse, No Integration. Modernism and Postmodernism in Latin America*. Durham/London: Duke University Press, 2001. [1994]

Human Rights Watch. "Decisión prohibida" *Human Rights Watch*. June 15, 2005.

Sección Publicaciones. [consultado el 5 de agosto de 2009] <

http://www.hrw.org/en/node/80116/section/7#_ftn161 >

- Imbert, Patrick. *Theories of Inclusion and Exclusion in Knowledge-Based Societies. Canada and the Americas.* Canada: uOttawa, 2008.
- Jameson, Fredric. "Posmodernismo: lógica cultural del capitalismo tardío." *Zona abierta*, Nro. 38, (Enero-Marzo de 1986 a): 26-84.
- Jameson, Fredric. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text*, Nro. 15 (Autumn 1986 b): 65-88.
- Jameson, Fredric. *Fables of Agression. Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist.* Berkely/Los Angeles/London: University of California Press, 1979.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism. Or the Cultural Logic of Late Capitalism.* USA: Duke University Press, 2003.
- Jameson, Fredric. *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System.* London: BFI Publishing, 1992.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a socially symbolic Act.* USA: Cornell University Press, 1982. (1981)
- Jelin, Elizabeth. "Cities, Culture and Globalization." UNESCO. *World Culture Report 1998* : 105-124.
- Kantaris, "The Repressed Signifier: The Cinema of Alejandro Agresti and Eliseo Subiela." *Identity and Discursive Practice: Spain and Latin America.* Ed Francisco Domínguez. Bern: Peter Laing Publishers, 2000 : 157-173.
- Kantaris, Geoffrey. "The Last Snapshots of Modernity. Argentine Cinema after the 'Process'." *The Bulletin of Hispanic Studies* 73.2 (April 1996): 219-44.
- Kilómetro 111. Ensayos sobre cine. La escena contemporánea.* (Octubre 2003) Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Kilómetro 111. Ensayos sobre cine. La vía política. (Septiembre, 2001) Buenos Aires:

Santiago Arcos editor.

Kilómetro 111. Ensayos sobre cine. Teoría contemporánea. (Marzo 2008) Buenos Aires:

Santiago Arcos editor.

Kilómetro 111. Ensayos sobre cine. Un estado del cine. (Noviembre, 2004) Buenos

Aires: Santiago Arcos Editor.

King, John. *Magical Reels. A History of Cinema in Latin America.* London/New York:

Verso, 2000.

Kordon, Diana; Lucila Edelman, Darío Lagos, Daniel Kersner. “El proceso de la

impunidad” en *La impunidad. Una perspectiva Psicosocial y Clínica,*

<<http://www.eatip.org.ar/textos/impunidad/laimpunidad-27.htm>> [consultado el

27/05/2010]

Kremenshutzky, Silvia. “El color de la piel” 2 Junio 2008. *Página12.* Suplemento

Mitologías. [Consultado el 05/06/2010]

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/mitologias/27-105297-2008-06-02.html>>

Kruger, Clara. *Cine y Peronismo. El estado en escena.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno

Editores, 2009.

Kristeva, Julia. *Tales of Love.* New York: Columbia University Press, 1987.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical*

Democratic Politics. London: Verso, 1985.

Lee, Martin J. *Consumer Culture Reborn. The Cultural Politics of Consumption.* London

and New York: Routledge, 1993.

Lefebvre, Henry. *The Production of Space.* London: Blackwell, 2004.

- Lipovetsky, Gilles. *Hypermodern Times*. UK: Polity Press, 2005.
- Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*.
España: Editorial Anagrama, 2006.
- Manrupe, Raúl y María Alejandra Portela. *Un diccionario de films argentinos I y II*.
Buenos Aires: El corregidor, 2004.
- Maranghello, César. *Breve historia del cine argentino*. Argentina: Laertes, 2005.
- Martin, Michael Editor. *New Latin American Cinema. Volume I. Theory, Practices, and
Trascontinental Articulations*. Detroit: Wayne State University Press, 1997.
- Martin, Michael Editor. *New Latin American Cinema. Volume II. Studies of Nacional
Cinemas*. Detroit: Wayne State University Press, 1997.
- Marx, Karl. *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico
Engels, 2003. [1852]
- Meschengieser, Sebastián, Federico Lisica. “Apuntes sobre la marginalidad y la apatía –
los jóvenes en el cine argentino de los 90.” *Revista Chilena de Antropología
Visual* Nro. 4 (Julio 2004): 103-117.
- Metz, Christian. *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*. España: Editorial
Gustavo Gil S.A., 1995. [1977]
- Monsivais, Carlos. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona:
Editorial Anagrama, 2000.
- Moore, María José y Paula Wolkowicz Ed. *Cines al margen. Nuevos modos de
representación en el cine argentino contemporáneo*. Argentina: Librería, 2007.
- Moreno, María. “Esa rubia debilidad” 19 Octubre 2003. *Página12*. Suplemento Radar.
[consultado el 05/12/2010]

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1001-2003-10-22.html>>

- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1997.
- Ortiz, Renato. *Mundialización y cultura*. Buenos Aires: Alianza Editora, 1997.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism." *October*, Vol. 12 (Spring, 1980): 67-86.
- Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. Part 2." *October*, Vol. 12 (Spring, 1980): 67-86.
- Page, Joanna. "Espacio urbano y representación política en el cine de Lucrecia Martel." en *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Editora Viviana Rangil. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007: 157-168.
- Page, Joanna. *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham/London: Duke University Press, 2009.
- Paranaguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. España: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Pavlovsky, Eduardo. *Micropolítica de la resistencia*. Ed. Jorge Dubatti. Argentina: Eudeba/CISEG, 1999.
- Pena, Jaime Ed. *Historias extraordinarias. Nuevo cine argentino. 1999-2008*. España: T&B Editores, 2009.
- Peña, Martín Fernando. *Generaciones 60/90. Cine Argentino Independiente*. Buenos Aires: MALBA, 2003.

- Pérez, Mariana Eva. “La materialidad de los cuerpos” 30 Abril 2010. *Página12*.
Suplemento Las12. Edición digital [consultado el 05/06/2010]
<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5685-2010-04-30.html>>
- Pérez, Martín. “El Sur”. Página 12. Suplemento Radar. Edición digital [Visitado el 03/06/2010] <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3343-2006-10-23.html>>
- Pinto, Catalina Donoso. *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Podalsky, Laura. “Out of Depth. The Politics of Disaffected Youth and Contemporary Latin American Cinema.” *Youth Culture in Global Cinema*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Podalsky, Laura. *Specular City. Transforming Culture, Consumption, and Space in Buenos Aires, 1955-1973*. USA: Temple University Press, 2004.
- Portes, Alejandro y Bryan R Roberts. “La ciudad bajo el libre mercado. La urbanización en América Latina durante los años del experimento neoliberal.” *Ciudades Latinoamericanas. Un análisis comparativo en el umbral del nuevo siglo*. Ed. Alejandro Portes, Bryan R. Roberts, Alejandro Grimson. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2005 : 19-74.
- Rancière, Jacques. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós, 2005. [2001]
- Rangil, Viviana. *El cine argentino de hoy: entre el arte y la política*. Editora. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2007.

- Rifkin, Jeremy. *The Age of Access. The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life Is a Paid-for Experience*. New York: Tarcher/Putnam, 2001.
- Salecl, Renata, et al. "Who Am I For Myself? Anxiety & The Tyranny of Choice." Slought Foundation Online Content. [16 February 2006; Consultado 24/05/2010]. < <http://slought.org/content/11318/> >.
- Salecl, Renata. *On Anxiety*. London /New York: Routledge, 2004.
- Sapir, Esteban. "Día de la independencia: Esteban Sapir." *Revista Haciendo Cine*. Octubre 1996: 16-18.
- Sapir, Esteban. Entrevista de Sergio Wolf y Carlos Salgado. En *60/90 Generaciones. Cine Argentino independiente*. Fernando Martin Peña, Editor. Buenos Aires: Malba / Ed. Constantini, 2003: 175-179.
- Sartora, Josefina; Sivina Rival Eds. *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2007.
- Satarain, Mónica Ed. *Plano Secuencia. 20 películas argentinas para reafirmar la democracia*. Buenos Aires: La Crujía, 2004.
- Scheto, Víctor Silva. "Incomunicación, memoria y simulacro." *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 12 (2007): 95-108.
- Schwarz, Roberto. "Culture and Politics in Brazil: 1964-1969." Roberto schwartz *Misplaced Ideas: Seáis on Brazilian Cultura*. London: Verso, 1992.
- Shohat, Ella; Robert Stam Eds. *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers University Press, 2003.
- Simmel, Georg. On Individuality and Social Forms. Selected Writings. Ed. Donald N. Levine. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1971.

- Smith, Paul. "The Will to Allegory in Postmodernism." *Dalhousie Review*, Vol. 62 (Spring 1982): 105-122.
- Soja, Edward. *Postmodern Geography: the Reassertion of Space in Critical Social Theory*. UK/USA: Verso, 1989.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley/Los Angeles/Oxford: University of California Press, 1991.
- Stamm, Robert; Ismael Xavier. "Recent Brazilian Cinema: Allegory/Metacinema/Carnival." *Film Quarterly* Vol. 14 No. 3 (Spring, 1988): 15-30.
- Strejilevich, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Argentina: Catálogos, 2006.
- Strejilevich, Nora. *Una sola muerte numerosa*. Argentina: Alción Editora, 2006. [1997]
- Suárez, Pablo. "Martín Rejtman: la superficie de las cosas" en *El nuevo cine argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*. Ed. Horacio Bernardes; Diego Lerer; Sergio Wolf. Buenos Aires: Ediciones Tatanka/Fipresci, 2002.
- Toibero, Emilio. "La rata africana. Otro cine argentino." *Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine*. [Consultado el 15/06/2010
<<http://www.tijeretazos.net/Cinema/Rata/Rata001.htm>>
- Toledo, Teresa Ed. *Miradas: el cine argentino de los noventa*. Madrid: AECI/Casa de América, 2000.
- Torres, Horacio A. *El mapa social de Buenos Aires (1940-1990)*. Buenos Aires: Ediciones FADU, 2006.

- Trigo, Abril. "A Two Sided Coin? Globalization from the Cultural Perspectiva." *Centre for Research on Globalization (CRG)* [14/10/2003 (a) Consultado el 24/05/2010] < <http://www.globalresearch.ca/articles/TRI310A.html> >
- Trigo, Abril. "Apuntes para una crítica de la economía política de la cultura en la globalización." *Revista Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y Culturales* 22/23 (2003/2004): 269-302.
- Trigo, Abril. "Un paso adelante, dos pasos atrás." *Nuevo Texto Crítico* 25/28 (2000/2001): 235-246.
- Trigo, Abril. "What Do You Mean by 'Cultural Globalization'?" *Working Papers Series on Historical Systems, Peoples, and Cultures No. 17 Department of Ethnic Studies*, Bowling Green State University (2004): 1-17.
- Trigo, Abril. "Why Do I Do Cultural Studies?" *Journal of Latin American Cultural Studies*. Vol. 9 No. 1 (2000): 73-93
- Trigo, Abril. *Memorias migrantes. Testimonios y ensayos sobre la diáspora uruguaya*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003(b).
- Turbet, Silvia. *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología*. México/España/Argentina/Colombia: Siglo XXI, 1991.
- Ulmer, Gregory U. "The Object of Post-Criticism" en *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Edited by Hal Foster. New York: The New Press, 2002.
- Varea, Fernando G. *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*. Rosario (Argentina): e(m)r, 2006.
- Verbitsky, Horacio. *Civiles y militares. Memoria secreta de la transición*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

- Verzero, Lorena (2008): “Archivos de la represión: Negaciones de la memoria en el documental argentino actual”. Comunicación presentada en las Terceras Jornadas de Archivo y Memoria. Madrid, 21-22 febrero,
<<http://www.archivoymemoria.com>> [consultado el 15/05/2010]
- Williams, Raymond. *Marxism and Literatura*. Oxford/New York: Oxford University Press, 1977.
- Wolf, Sergio Ed. *Cine argentino. La otra historia*. Argentina: Ediciones Buena Letra, 1994.
- Xavier, Ismail. *Allegories of Underdevelopment. Aesthetics and Politics in Modern Brazilian Cinema*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997.
- Zito, Luciano, Gastón González y Marcela Jelen. “El cine en la era de la repetición. Séptimo arte, pobreza y políticas culturales en Argentina.” Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2005/06.
- Žižek, Slavoj Ed. Lacan. *The Silent Partners*. London/New York: Verso, 2006.
- Žižek, Slavoj Ed. *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Buenos Aires: Manantial, 2005. [1994]
- Žižek, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. México/España: Siglo XXI editores S.A., 1999.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. UK/USA: Verso, 1989.